ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕ

ಆರ್. ವೆಂಕಟೇಶನ್

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಪ್ರೊ. ಓ. ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ

ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೧೯೯೭

50

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಾದರಪಡಿಸಿದ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ

ಸಂಶೋಧಕ

ಆರ್.ವೆಂಕಟೇಶನ್

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಪ್ರೊ.ಓ.ಎಲ್.ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ

ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
೧೯೯೭

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ಶ್ರೀ ಆರ್. ವೆಂಕಟೇಶನ್ ಇವರು 'ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಮತ್ತು ಇದರ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ದಿನಾಂಕ:೮.೮.೯೭
ಸ್ಥಳ: ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ಪ್ರೊ. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - ಕಮಲಾಪುರ - ೫೮೩ ೨೨೧

ಅಭ್ಯರ್ಥಿಯ ಘೋಷಣಾ ಪತ್ರ

'ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ' ಎಂಬ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಪಿಎಚ್ .ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಲು ಪ್ರೊ.ಓ.ಎಲ್ .ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಳಿಗಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಇತರೆ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಮೂಲಕ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಆರ್. ವೆಂಕಟೇಶನ್
ಅಧ್ಯಾಪಕ
ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ
ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ - ಕಮಲಾಪುರ - ೫೮೩೨೨೧

ದಿನಾಂಕ:೮.೮.೯೭
ಸ್ಥಳ: ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ನನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೂ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿರುವ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರಿಗೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಬಗೆಗಿನ ನನ್ನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ವಿಷಯ ಸೂಚಿಸಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ ಪ್ರೊ. ಓ.ಎಲ್.ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿಯವರಿಗೆ.

ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಹಕರಿಸಿದ ಪ್ರೊ.ಹಿ.ಚಿ.ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯನವರಿಗೆ, ಡಾ.ಕರೀಗೌಡ ಬೀಚನಹಳ್ಳಿಯವರಿಗೆ, ಪ್ರೊ.ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ, ಡಾ.ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ, ಡಾ.ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆಯವರಿಗೆ.

ಗೆಳೆಯರಾದ ಡಾ.ಮಂಜುನಾಥ ಬೇವಿನಕಟ್ಟಿ, ಡಾ.ಡಿ.ಪಾಂಡುರಂಗಬಾಬು ಅವರಿಗೆ.

ಅಕ್ಷರ ಮತ್ತು ಡಿ.ಟಿ.ಪಿ.ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸಿದ ಡಾ.ಎಂ.ಎಂ.ಕೊಟ್ರಸ್ವಾಮಿ ಹಾಗೂ ಸೋಮನಾಥನಿಗೆ.

ನಮ್ಮಯ್ಯ-ನಮ್ಮವ್ವ, ನಮ್ಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ಪತ್ನಿ ಜ್ಯೋತಿಗೆ.

ಪರಿವಿಡಿ

ಭಾಗ -೧

೧. ಅಧ್ಯಯನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

೨. ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

೨.೧ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ. ೨.೨. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ

೩. ರಂಗಭೂಮಿ ಉಗಮ ಕುರಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು

೩.೧ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ೩.೨. ಕಥನ ಕಲೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ (ವಾಚನ ಪರಂಪರೆ)

೩.೩. ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತ

೪. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಾಚೀನತೆ

೪.೧.ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿ. ೪.೨. ಆರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳು

೪.೩. ಶಾಸನಗಳು

೫. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು

೫.೧. ಯಕ್ಷಗಾನ ೫.೨. ಮೂಡಲಪಾಯ. ೫.೩.ಸಣ್ಣಾಟ

೫.೪. ದಾಸರಾಟ ೫.೫. ಗೊಂಬೆಯಾಟ

೬. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವರೂಪ

೬.೧ ಶೈವ - ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ೬.೨ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ

೬.೩ ನಟ - ನಟಿಯರು ೬.೪ ಭಾಗವತ

೬.೫ ರಂಗಸ್ಥಲ

ಭಾಗ -೨

ಭಾಗ ೧

೧. ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ನಿರಂತರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಅನೇಕ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಈಗ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಮೂಹ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಲಂಬಿಸಿರುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕಗೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಂಬಿಕೆ, ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ನಾಳಿನ ಕನಸುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಮುಂದುವರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಸೇರಿದೆ. ಈ ತರದ ಮುಂದೆವರಿಕೆಗೂ ಅದರ ಸಂವಹನತೆಗೂ ನಿಟಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ತಾನು ಕಲೆಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಂಬಂಧ ಜೈವಿಕವಾದದ್ದು. ಅಂದರೆ, ಕಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ನಿಕಟವಾದದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಬದುಕನ ನಡುವೆ ಅಂತರಗಳು ಬೆಳೆದು ಕಲೆಯನ್ನು 'ಅನುಭೋಗಿ' ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಂತ್ರನಾಗರೀಕತೆ, ಪ್ರಗತಿಯೆನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪರಿಸರವನ್ನು ತನ್ನ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಭೋಗಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಆವರಿಸಿದೆ. ಈ ಪರಿಣಾಮ ಕಲೆಯ ಮೇಲೂ ಉಂಟಾಗಿ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿದ್ದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬದುಕನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಬಿಡುವ, ಸರಳೀಕರಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿಯಿತು. ಇದು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರ ಭಾರತದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರಿಂದ ಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಈ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಸರಾದವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕನ್ನಡ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ನೆಲದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಯಿತು. ಇದು ಅತ್ಯಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನದೇನು ಎಂದು ಹುಡುಕುವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಂತರ ಅದರಲ್ಲೂ

೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪುನರ್ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಹುಡುಕಾಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಯಾವ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೂ ದಕ್ಕದೆ ತನ್ನದೇ ಸಂವಹನ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿತು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಸಂವಹನ ಶೀಲತೆಗೆ ಜನಪದದಿಂದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪಡೆದವು. ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಜನಪದದ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು. ಈ ಅಧ್ಯಾಯನದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ' 'ಜಾನಪದ' ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುವುದು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯಾದರೂ ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಆಶಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿರುವುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಏನು ಲಬ್ಯವಾಗಿದೆ. ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯು ತನ್ನ ಜನಪದದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು.

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯ ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಪಂಚದ ಇತರ ಮುಂದುವರಿದ ದೇಶಗಳಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳು ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಅಸ್ಥಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಜೀವಂತ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖಾಂತರ ಗಮನಿಸುವುದು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

೨. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇದುವರೆಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

೨.೧ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ[illegible] ಅಧ್ಯಯನಗಳು ವಿರಳವಾಗಿವೆ. ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ. ಅಧ್ಯಯನ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಮನ್ವಂತರ(೪) ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೭೫) ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆರು ಲೇಖನಗಳಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಡಾ. ಡಿ.ಕೆ. ರಾಜೇಂದ್ರ ಅವರು 'ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೮೦) ಎನ್ನುವ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿಯವರ 'ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಬಯಲಾಟಗಳು' (೧೯೮೩) ಎನ್ನುವ ಪಿ.ಎಚ್ ಡಿ. ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಧಾರವಾಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಡಾ. ಕೆ. ದುರ್ಗಾದಾಸ ಅವರ 'ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು' (೧೯೯೪)ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ರಾಮ ಇಟ್ಟಣ್ಣನವರ 'ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' (೧೯೯೧) ಎನ್ನುವ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಎರಡು ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಅನೇಕ ಬಿಡಿ ಲೇಖನಗಳು ಮತ್ತು ವಿರ್ಮಶಾ ಸಂಕಲನಗಳನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು, ಡಾ. ಡಿ.ಕೆ. ರಾಜೇಂದ್ರ ಅವರು, ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿಯವರು ನಾಟಕಗಳ ಉಗಮ ಮೂಲ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಹೇಳಿಕೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಅಭಿಜಾತವು ಮೂಲ ಜಾನಪದದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಂಡ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯ ಮೇರೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಭೌತಿಕತೆ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಾದ ನಂತರ ಈ ಮೇರೆಗಳ ಕಟ್ಟು ಇನ್ನೂ ಜಟಿಲಗೊಂಡಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ

ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದ, ಗುಣಿಸಿಟ್ಟ, ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಕೆಲ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪರಿಘದಲ್ಲಿಯೇ ಓಡಾಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅಭಿಜಾತ ಕಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅಭಿಜಾತವಾದರೂ ಇದಾವುದೂ ಇಲ್ಲದೆ ಅಂಗಾಲಿನಿಂದ ನೆತ್ತಿಯ ತನಕ ಬದುಕಿದ್ದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ, ನಿಯಮ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಲ್ಲೊಲ್ಲದ ಸ್ವಚಂದ ಹಾಡಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗಗಳನ್ನು ಇವೆರಡೂ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿ. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತವು ವಿರೋಧವನ್ನು ಕಂಡು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯತ್ತ ಧಾವಿಸಿತು...... ಜಾನಪದವಾದರೋ ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವನ್ನೆಂದೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮ ಅಮೂರ್ತ ಶಕ್ತಿ; ಅದನ್ನು ಬದುಕಿನ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆರಾಧಿಸುವ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆ ಜನಪದ ಕಲೆಗಿದೆ. ಇದು ನಿಸರ್ಗದ ನೈಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅದರ ಸೇಂದ್ರಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಪ್ಪಿ ಜೀವಂತತನವನ್ನು ಅಧಿಕವಾಗಿಸುವಂತಾದ್ದು, ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರವನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವಂತದ್ದು, ನಿಸರ್ಗದ ಅನುಕರಣಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ವೈಭವಿಸುವಂತದ್ದು, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನೇರ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಪಡೆಯುವದರಿಂದ ಸಹ ಸಂಗತಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳ ಸಹಾಯ ಪಡೆಯದೆ ಸರಳವಾಗಿರುವಂತದ್ದು. ಜಾನಪದವು ಏನನ್ನಾದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದರೆ ತಾನು ನಂಬಿರುವ ಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ಸಮಗ್ರವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ಬಯಲಾಟಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದು ಇದನ್ನು' (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೭೫, ಪು: ೨).

ಡಾ. ಡಿ.ಕೆ. ರಾಜೇಂದ್ರ ಅವರು ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಹಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವುಗಳನ್ನು ಒತ್ತು ಕುಣಿಯುವವರು ಒಂದು ವರ್ಗವಾಗಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಮಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯುವವರು ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಗವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಷ್ಟ ಸುಖಗಳನ್ನು ಆ ದೇವತೆಗಳ ಅಥವಾ ಪ್ರಬಲ ಶಕ್ತಿಗಳ ಮುಂದೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ನಾಟಕದಂತಹ ಒಂದು ಕಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರಬಹುದು' (ಡಿ.ಕೆ. ರಾಜೇಂದ್ರ, ೧೯೮೦, ಪು:೧೦) ಎಂದು ತರ್ಕಿಸಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮಹಾಭಾರತ ರಾಮಾಯಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದಿಮ ಕಾಲದ ಮಾನವನ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಕಲೆಯ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಕಲೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು. ಡಾ. ಡಿ.ಕೆ. ರಾಜೇಂದ್ರ ಅವರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಗಮದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬಳಸದಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿವಿಧ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮುಂದೆ ನೋಡಬಹುದು.

ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಸಹ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ತಮ್ಮದೇ

ಅಧ್ಯಯನ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದರೂ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೂಡಲಪಾಯ, ಡಪ್ಪಿನಾಟ, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ, ಸಣ್ಣಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ವೈಷ್ಣವ-ಶೈವ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸಗಳಾಗಿದ್ದು, ಅನೇಕ ಉನ್ನತ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಮಾಹಿತಿ ದತ್ತವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಡಾ. ಡಿ.ಕೆ. ರಾಜೇಂದ್ರ ಅವರು ಮೂಡಲಪಾಯ, ಪಡುವಲಪಾಯ, ಬಯಲಾಟ, ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವ ಲೇಖನ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳ ಪ್ರಭಾವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಂದೋಲನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದವು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಪಂಥದ ತತ್ವವನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ ತಡ, ಆ ತತ್ವ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ಸಗುಣವಾಗಿ ಕಥೆಯ ಮೈ ತೊಟ್ಟು ಬಯಲಾಟವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಮತ ಪಂಥಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.'(ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೬೫, ಪು:೧೫). ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೈವ ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಹೇಗೆ ಬಯಲಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿದ್ವತ್ ಪೂರ್ಣವಾದ ಚರ್ಚೆ ಮೂಲಕ ಬೆಳಸಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ. ಎಂ.ಎಸ್. ಸಂಕಾಪುರ ಅವರು 'ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎನ್ನುವ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. 'ದ್ರಾವಿಡ ದೇವತೆ ಅಧಿದೇವತೆ ಶಿವ. ನಾಟ್ಯವೇ ಅವನ ಲೀಲೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಶಿವನಿಗೆ ಆದಿನಟನೆಂದು, ನಟೇಶನೆಂದು, ನಟರಾಜನೆಂದು ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯ ಶಿವನಾದರೆ ಪಾರ್ವತಿಯ ನೃತ್ಯ ಲಾಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶಿವ ಭಕ್ತರು ಮಾತ್ರ ನಟುವರೆನಿಸಿದ್ದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ನಟುವರ ದ್ರಾವಿಡ ಪಂಗಡಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯುವುದು, ಕುಣಿಯುತ್ತಲೇ ನಟನೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಜನಾಂಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದರಿಂದಲೇ ಆಟದ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿ ಬಂತೆಂದು ತರ್ಕಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ದ್ರಾವಿಡ ಸಮಾಜ ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜ ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಾಂಗಗಳೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಂಡು ಬೆಳದುದ್ದನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತೇವೆ. ಆಟ ಇವರಿಗೆ ಅರಿಯದ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಬಯಲಾಟ ಇವರಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಡಿ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕು. ಆರ್ಯರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ತಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಮರೆತವರಲ್ಲ. ಆರ್ಯರ ಪ್ರಭಾವ ದ್ರಾವಿಡರ ಮೇಲೆ, ದ್ರಾವಿಡರ ಪ್ರಭಾವ ಆರ್ಯರ ಮೇಲೆ ಆಗಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ; ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವನ್ನೂ ದ್ರಾವಿಡ ಬಯಲಾಟವನ್ನೂ ಹೋಲಿಸಿ ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿದರೆ ಆರ್ಯರ ನಾಟಕದ ಅನುಕರಣ ಅಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. (ಎಂ.ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ, ೧೯೭೪, ಪು: ೨) ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರ್ಯ ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆರ್ಯರ ಪ್ರಭಾವವು ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ದ್ರಾವಿಡರ ಪ್ರಭಾವವು, ಇದೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀ ನಿಂಗಣ್ಣ 'ಜನಪದ ಜಯಂತಿ' ಎನ್ನುವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕವು ಧರ್ಮಾಚರಣೆ ವಿಚಾರ ಹೊಳೆಯುವದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕ ಉದಯವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ' ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆದು ತಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಾಮ ಇಟ್ಟಣ್ಣನವರ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವ ಪಿ.ಎಚ್ ಡಿ. ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧ. ಶ್ರೀರಾಮ ಇಟ್ಟಣ್ಣನವರು ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾದ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಬಗ್ಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಡೆಸಿದ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ಅಪರಾಳಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮಣ್ಣ, ಶಿರಗುಪ್ಪಿ ಸದಾಶಿವಯ್ಯ ಇಬ್ಬರೂ ಸೇರಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಮಾಹಿತಿಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಜನಪದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧಕಾರರು ಈ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವೇಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತೆಂದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾರಿಜಾತದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅರೆರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ರಾಮಲೀಲೆ, ರಾಧನಾಟ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತಿಳಿಯ ಪಡಿಸುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಈ ಕೃತಿ ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮ ಇಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯ ಅಪಾರವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳು, ಪಾರಿಜಾತದ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖನಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ದತ್ತವಾದ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರಣ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಆಯಾ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಗೆ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿಗಳಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂದರ್ಭ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಡಾ. ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ' ಎಂಬ ಕೃತಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆದ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಆಕರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾರಂತರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಉಗಮ ವಿಕಾಸಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತ ವಿಚಾರಗಳು ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಇವೆ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಅದು ಇಂದಿನ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಗಾನ ಶೈಲಿಗಳಂತೆಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದೊಂದು ಗಾನ ಶೈಲಿ ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಂತ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾ ಬಂದರು.' (ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ೧೯೭೪, ಪು: ೫೩).

'ಯಕ್ಷ' ಎಂಬ ಪದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅದರ ತದ್ಭವ ರೂಪಗಳಿಂದ ಪಡೆಯಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಜಕ್ಕ' ಎಂದರೆ ಒಂದು ಜಾತಿ ಕೋಮು ಎನ್ನುವವರು ಇದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಎಕ್ಕ' ಎಂದರೆ ಒಂದು ಅಥವಾ ಏಕ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಇವೆ.... ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಜನ ಜಕ್ಕ ಎಂಬ ಅನ್ವರ್ಥನಾಮ ಪಡೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಇವರ ತರ್ಕ. ಆದರೆ ಹಾಡುಗಾರರನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಅಥವಾ ಏಕ ಎಂಬ ಪದ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವಾಗ ಭಾರತೀಯ ಶೈಲಿಯ ಸಂಗೀತಗಳೆಲ್ಲವೂ ಏಕಮಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಪವಾದವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. (ಕೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ೧೯೭೮, ಪು: ೫೮). ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೫೦ರ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಗ್ರಂಥ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭಾ ಪುರಾಣ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ, ರಾಜನ ಮುಂದೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತಗಾರನನ್ನು ಕುರಿತು ಪದ ಪ್ರಯೋಗ ನೆಡೆದಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇದೊಂದು ಗಾನ ಶೈಲಿಯಾಗಿದ್ದು ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ರೂಪ ಪಡೆದಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಡಾ. ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ ಮತ್ತು ಗೌರೀಶ್ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಅವರು ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. 'ಭಾರತೀ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ವೈದಿಕ, ಜೈನ, ಬೌದ್ಧ ವಾಗ್ಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷರು ಮನುಷ್ಯಾತೀತ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದವರೆಂದು ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷರು ಕುಬೇರನ ಹಿಂಬಾಲಕರಾದರು. ವೈದಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷರನ್ನು ಅಶುಭಪ್ರದರೆಂದು ಹೇಳಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಭೀತಿ, ಉಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವರು ದ್ರಾವಿಡರಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಜೈನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗಂಥ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷರ ಬಣ್ಣ ಕಪ್ಪೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷರು, 'ಎಕ್ಕಡಿಗರು', 'ಜಕ್ಕಲು' ಮುಂತಾದ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ತೆಲುಗು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಿಗೆ ಇವರು ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಪರಿಚಿತರೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.' (ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ, ೧೯೮೫, ಪು: ೭-೮).

'ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಮೂಲತಃ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಶಿಲ್ಪಿಸಿದವರು. ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನುಕರಣ ಮಾಡಿರಬಹುದು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುವರು. ಆದರೆ ನನ್ನ ಮನವರಿಕೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೂರ್ವದ ಮೂಲದ ಜಾನಪದ ಲೋಕ ನಾಟ್ಯದ ಕ್ರೂಢೀಕರಣ, ದೃಢೀಕರಣಗಳನ್ನು ಭರತ ಮುನಿಯು

ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳು ಆ ಮೂಲ ಗೋತ್ರದ್ವೇ ಪ್ರವರಗಳು.' (ಗೌರೀಶ್ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ, ೧೯೮೫, ಪು: ೫೦-೫೧). ಈ ಇಬ್ಬರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕಾರಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸದಂತೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಗಾನಶೈಲಿಯ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

ದಿವಂಗತ ಪಾಂಡೇಶ್ವರ ಗಣಪತಿ ರಾವ್ ಅವರು ತಮ್ಮ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಲೋಕ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಲಾಯಿತು. ಈಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾರಂತರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೫೬ರ ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುರುಗೋಡು ಶಾಸನದಲ್ಲಿ 'ತಾಳಮದ್ದಲೆ' ಸೇವೆಗೆಂದೇ ದಾನ ಮಾಡಿದ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ದೇವಗಿರಿಯ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ತನ್ನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎರಡೂ ದಾಖಲೆಗಳ ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ೧೬೫೧ರಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಹೆಸರು ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಇದುವರೆಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುವಾರಂಬಳ್ಳಿಯ 'ವಿರಾಟ ಪರ್ವ' ಕೃತಿಯೇ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಕಾರಂತರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಬೆದಂಡೆ ಚೆತ್ತಾಣ

ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನು ವಿವಿಧ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಬೆದಂಡೆ, ಚೆತ್ತಾಣ, ಮುಂದಾದವುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಇವು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ದೇಶಿಯ ಕಾವ್ಯಗಳು. ಮೃದಂಗಾದಿ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ, 'ಎಕ್ಕಲಗಾನ' ಇದು ಬೆದಂಡೆ ಗಬ್ಬವಾಗಿತ್ತೆಂದು (ಶ್ರೀ ಮುಳಿಯತಿಮ್ಮಪ್ಪನವರು, ೧೯೪೮, ಪು:೧೨೨-೨೩). ಯಕ್ಷಗಾನವು ವರ್ಣಕ ಕವಿಗಳ ಗೀತೆ ಗೋಷ್ಠಿಯಾದುದ್ದರಿಂದ ಅದರೊಳಗಿನ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದವು ಚೆತ್ತಾಣವೆಂದು, ಅಭಿನಯವೆಂಬ ಪ್ರಭೇದವು ಬೆದಂಡವೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಜನಪದ ರೂಪಕದ ಈ ಶ್ರವ್ಯ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಸದಾನಂದ ನಾಯಕ, ೧೯೭೪, ಪು:೨೭) ಬೆದಂಡೆ ಇಲ್ಲವೆ ಬಾಜನ ಗಬ್ಬವೇ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ನಿರಾಧಾರವಾದದ್ದು ಎಂದು ಡಾ. ಎಂ. ಕಲಬುರ್ಗಿಯವರು (೧೯೭೩, ಪು:೬೧) ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಬೆದಂಡೆ ಹಾಗೂ ಚೆತ್ತಾಣಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈಗ ನಾವು ಏನೇ ಹೇಳಿದರೂ ಊಹೆಯ ಮಾತಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದೇ ಹೊರತು ಸತ್ಯದ ಮಾತಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ಕಷ್ಟ ಎಂದು ಡಾ. ಎನ್. ಆರ್. ನಾಯಕ್ ಅವರು (೧೯೮೨, ಪು:೪-೫) ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಪಗರಣ

ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗದ 'ಪ್ರಗರಣದೊಳುಳಿದ ಮೂರುಂ ನಗುಸುವ ಮಗ್ಗುದರಿಂ' ಎಂಬದೂ ಮತ್ತು ಆದಿ ಪುರಾಣದ 'ಪಗೆವಂಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಚಿಃ ಕೆಮ್ಮಗೆ ಬೆಸೆಸವಸರಸನದೆಂತೊ ಪಗರಣದರಸಂ' ಎಂಬ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಗರಣದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಪಗರಣವು ಸಂಸ್ಕೃತದ ದಶ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಪ್ರಕರಣದ ತದ್ಭವವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಅನೇಕರದು. ವಡ್ಡಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಲೋಗರ ಪಗರಣೆಗರಾಗಿ ಎನಿತಾನು ತೆರೆದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ಮರಮೊಗಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಬಂದು ಮುಂದೆ ಆಡಿಯುಂ, ಪಾಡಿಯುಂ, ನಗಿಸಿಯುಂ' (ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ, ೧೯೭೦, ಪು: ೧೧೮) ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರು ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಪಗರಣಕ್ಕೂ ಇರಬಹುದಾದ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡಿಗರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ದೈವವಾದ ಮಲೆಯಯ್ಯ ಆತನ ಸತಿ ಮಾಳಚ್ಚೆ ಇವರ ಭಕ್ತರಾದ ಗೊರವರ ದುಂಡುಚಿಯೊಂದಗಿನ ಕುಣಿತವು ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿರಬೇಕು. 'ಬೀದಿವರೆ'ಯನ್ನು ಬಾಜಿಸುತ್ತಾ ಕುರುಬರು ಬೀರದೇವರ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯಾಗಿ ಕುಣಿಯುವ 'ಆಳು ಮಕ್ಕಳ' ದಟ್ಟಿಯ ಕುಣಿತವು ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದಿರಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಗಳು ಇವೆ. ಬರುಬರುತ್ತಾ ಇವು ಹಾಡು, ಕಥೆ, ಸಂವಾದ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. (ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ, ೧೯೭೬, ಪು: ೭೧-೭೨). ವಿಭಿನ್ನ ಮತ ಪಂಥಗಳ ಬೀಡಾದ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಆರಾಧನೆಗಳಿವೆ. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯದ ಗತ್ತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯವಾದಿಗಳು ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ಪರ್ವಂತರ ಕುಣಿತ, ಜೋಗೇರ ಕುಣಿತ, ನಾಗಮಂಡಲ ಕುಣಿತ, ಡೊಳ್ಳಿನ ಕುಣಿತ, ಸುಗ್ಗಿ ಕುಣಿತ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ದಾಸರ, ಗೊಂದಲಿಗಳ, ಬಹುರೂಪಿಗಳ, ಕಥೆಗಾರರ, ಜೋಗಿಗಳು ಮುಂತಾದವರಿಂದ ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ನಡೆದುಬಂದು, ಮುಂದೆ ದ್ರಾವಿಡರಿಗೆ ಆರ್ಯರ ಸಂಪರ್ಕ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಾದಿ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರಾಧಿ ನವರಸಯುಕ್ತ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ರಂಗುರಂಗಿನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ, ಅಭಿನಯಿಸಿ ಹರಕೆ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳದು ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿರಬೇಕು. (ನಾಯಕ್ ಎನ್.ಆರ್., ೧೯೮೨, ಪು: ೬-೭).

ಆಂಧ್ರದ ಕುಚುಪುಡಿಯ ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರಯೋಗಿ ಉಡುಪಿಗೆ ಬಂದು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕಲಿತು ತೆಲುಗುನಾಡಿನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದರೆಂಬ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಡಾ. ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ ಅಲ್ಲಗಳಿದು 'ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರಯೋಗಿ ಭಾಮಕಲಾಪಕ್ಕೂ ತೆಲುಗುನಾಡಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರಯೋಗಿ ಕೂಚುಪುಡಿಯ ಭಾಗವತ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಪುರುಷರು ಎಂಬುದು ಕೂಡಾ ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವೇ ೧೪೪೬-೯೦ರ ವೀರನರಸಿಂಹದೇವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಕೂಚುಪುಡಿಯ ಭಾಗವತರು 'ಕೇಳಿಕೆ'ಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಇಂದಿಗೂ ಕೋಲಾರ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಶುದ್ಧ ಜನಪದ ರಂಗ

ಸಂಪ್ರದಾಯ(ತೆಲುಗು)ವನ್ನು ಕೇಳಿಕೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಸರಿ ಸುಮಾರು ಒಂದೇ ಕಾಲದಿಂದ ಲಭಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. (ಆರ್ವಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ, ೧೯೮೫, ಪು:೧೦-೧೧) ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ತಂದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮರ್ಥಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಇವರು ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಒಳ ನೋಟಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ.

೨.೨ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಡಾ. ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'(೧೯೬೨) ನಾಟಕಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಪಡೆದ ಗ್ರಂಥ. ಈ ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ರೂಪಕ ಕಲೆಯ ಆರಂಭ' 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು', 'ದೇಶೀಯ ನಾಟಕಗಳು', 'ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ', 'ಅನುವಾದ', 'ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ' ಬಗ್ಗೆ ವಿಪುಲವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮನೋಟ ಇವರ ವಿದ್ವತ್ ಪೂರ್ಣ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಬೆಳಕು ಕಂಡಿದೆ.

ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರು ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಉಗಮ, ಸ್ವರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದ, ಕಲೆಗಾಗಿಯೇ ಜೀವನವನ್ನು ಮುಡುಪಾಗಿಟ್ಟಿದ್ದ, ಅನೇಕ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀ ಯುತರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಜನಾಂಗೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು', 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ನೂತನ ಪ್ರಕಾರಗಳ' ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯವರಿಂದ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರೆಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುವಾಗ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಹಾಗೂ ವಿದ್ವತ್ ಗಳ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ' ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ'ದಷ್ಟೇ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಆದ್ಯ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ.

ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಾಟಕಗಳ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ಅವರು ತಮ್ಮ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧವಾದ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ಗಳ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ೧೯೮೩ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಅಧ್ಯಯನ ಇದಾಗಿದೆ. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರು ಆಯಾಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ, ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಆಯಾಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರುವುದು. ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಇವರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದುವರೆಗಿನ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ದಾಖಲೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ಧಪ್ಪ ಅವರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲಕ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದೊಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾದ ಕೃತಿ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ, ನವೋದಯ, ನವ್ಯ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಸಂರಚನೆಗಳನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಜನಪದೀಯ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೇಲೆ ಇವರು ನಡೆಸಿರುವ ಅಧ್ಯಯನ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಮಹಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊರೆತು ಪಡಿಸಿದರೆ ಉಳಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರ 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ' (೧೯೯೪) ಇದು ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶಿಕ್ಷಣ ಅಧ್ಯಯನದ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನಷ್ಟೇ ಈ ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಕೊರತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಲಿಜಬೀತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕರಚನೆ, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಹತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತು, ವಿಷಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದು ಎಂದರೆ ಒಂದೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಪಿಎಚ್.ಡಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಷಯಗಳಾಗುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಅಗತ್ಯ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ

ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದ ಜೊತೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪ್ರಥಮ ಮಾಹಿತಿ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವರು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ 'ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ' (೧೯೮೩) ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತ್ತೀಚಿನ ಒಲವು ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಭಾಷೆ, ಪರಂಪರೆ, ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು-ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂದು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಬೆಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆ ಹೇಗೆ ನಾಟಕೀಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥದ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುವ ಶಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸನ್ನರು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಎತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆ. ಉನ್ನತ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಒಳ ನೋಟಗಳು ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸನ್ನರು ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯಾದವು. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು, ಆ ಹಿನನಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ

ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಮೂವರು ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾಟಕ-ರಂಗಕೃತಿ: ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ' ಎನ್ನುವ ಲೇಖನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಲೇಖನವಾಗಿದೆ. ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಲೇಖನ ರಂಗಾಸಕ್ತರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಕೃತಿಯಾಗಷ್ಟೇ ಸಫಲವಾದರೆ ಸಾಲದು, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಂಶಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಇವೆರಡನ್ನೂ ಏಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತರುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಸನ್ನರ ವಾದ. ಆದ್ದರಿಂದ ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಉಳಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಎ.ಆರ್.ನಾಗಭೂಷಣ ಅವರ 'ನಾಟಕ ರಚನೆ' (೧೯೮೭), ಹೆಚ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶಕರ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೯೩), ಸಂ. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ನೆನ್ನೆ-ಇಂದು-ನಾಳೆ' (೧೯೭೪). ಹಂಪ ನಾಗರಾಜಯ್ಯ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ

'ಜಾನಪದ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣ' (೧೯೮೭) ಮತ್ತು ಮುರುಳಿಧರ ಉಪಧ್ಯಾ ಹಿರಿಯಡಕ ಅವರ ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ 'ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ' (೧೯೯೭). ಎ.ಹೆಚ್. ರಂಗನಾಥ ಅವರ 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೭೮)ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೇಲಿನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಇದ್ದರೂ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅತ್ಯಲ್ಪವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದವು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗದ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಹ ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಂಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರಂತರ ಚಲನಶೀಲವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಈಗಲೂ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಸಂವಹನ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ, ಹಾಗೂ ಬದಲಾದ ಸಮಾಜದ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅಂತರ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತರದ ಮಿತಿಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಮಾತ್ರ. ಇರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಹ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಯದು. ನಾಟಕ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದರು ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೊರತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಂಥಿಕ, ಮೌಖಿಕ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

೩. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕಾಲದ ಯಾವ ದಾಖಲೆಯೂ ಇಂದು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಸಾಧನೆಯಾಗಿತ್ತೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಏನೂ ಮಾಹಿತಿಗಳು ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿಗುವ ಒಂದು ಕಿರು ಪ್ರತಿಮೆ ಒಬ್ಬ ನರ್ತಕಿಯದೆಂದೂ, ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ನರ್ತಕಿಯದೆ ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೇವಲ ಊಹೆ, ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ೧೯ ಮತ್ತು ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮತ್ತು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

೩.೧ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ

'ನಾಟಕವು ಧರ್ಮಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೂ, ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಧರ್ಮಾಚರಣೆಗಳ ವಿಚಾರ ಹೊಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕ ಉದಯವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾಟಕದ ಅನುಕರಣ ಮೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. "Drama and theatre are older than religion. They begin with first man who thinks that by imitation animals, around the camp fire can increase the game and increase good hunting (A.B. Keith Sanskirt Drama, P.೪೦). ಈ ಮಾತು ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ಅನುಕರಣೆ' ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದಿಮಾನವನು ಪ್ರಥಮತಃ ಏನನ್ನೋ ಅನುಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರಬೇಕು ಅಂದು ಅವನ ಜೀವನ ಹೋರಾಟವೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಅದೇ ಅವನ ಸರ್ವಸ್ವ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ನಡಿಗೆ, ಚೇಷ್ಟೆ, ದನಿ, ಕೂಗು-ಕೇಕೆಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಏನೋ ಒಂದು ವಿಧದ ಸಂತೋಷ ಕಂಡುಕೊಂಡ. ಈ

ಅನುಕರಣೆ ಅವನಿಗೆ ಸಂತೋಷದ ಜೊತೆಗೆ ಬೇಟೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಕಾಡುಪ್ರಾಣಿಗಳಂತೆ ಕೂಗಿ-ಕೇಕೆಹಾಕಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸಿ ತನ್ನ ಬೇಟೆಯನ್ನು ಬಲೆಗೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಈ ಅನುಕರಣೆ ತುಂಬಾ ಇಷ್ಟವಾಯಿತು. ಪ್ರಾಣಿಗಳ ನಡಿಗೆ, ವಿಲಾಸಗಳನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸುವ ಚಟ ಬೆಳೆದು ಅದೇ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಕುಣಿತವೇ ಮಾನವನ ಮೊದಲಕಲೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.' [ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ೧೯೮೩, ಪುಟ:೩)

ಆದಿಮ ಕಾಲದ ಮನುಷ್ಯರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಮೂಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನರ್ತನ, ಲಯಬದ್ಧ ಚಲನೆ, ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳ ಧ್ವನಿಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಇಂಥ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಟರ ಕೌಶಲ್ಯ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿ ಆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಿಂದ ಪ್ರಚೋದನೆ ಹೊಂದಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಕ್ರಮೇಣ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವಾಗ ವಿದ್ವಾಂಸರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ, ಆಗಿರಬಹುದಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಏಕೆ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿತು? ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿದ ಮೇಲೆಯೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೌಲಿಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದೇಕೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹುಡುಕುವಾಗ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಮೂಲಭೂತ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.ಕ್ರಿ.ಶ.೪ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಕ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಘಟನೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಂಥ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಂತೋಷ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಕಾರಣ ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಗಮಕ್ಕೆ 'ಅನುಕರಣ' ಮೂಲ ಎಂಬುದು ಹಲವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ.

೩.೨ ಕಥನಕಲೆ ಅಥವಾ ವಾಚನ ಪರಂಪರೆ

ಕಥನಕಲೆಯ ಮುಖಾಂತರ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿತು ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತು ಕೇಳುವುದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಆನಂದದಾಯಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ಬೇಟೆ, ಯುದ್ಧ, ಅಥವಾ ಸಾಹಸದ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಕಥೆಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಅಭಿನಯ ಸಹಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿರಬಹುದು. ಅಂಥ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಆವಾಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಥ ಕಥನವೇ ಕ್ರಮೇಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿರಬಹುದು.

'ಇತಿಹಾಸ ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟ ಆರ್ಯ ಜನಾಂಗ ಬಂದು ನೆಲಸುವತನಕದ್ದು. ವಾಯುವ್ಯ ಭಾಗದಿಂದ ಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಈ ಜನಾಂಗವು ಪಶುಪಾಲನೆಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಗಂಗಾನದಿಯ ಬಯಲಿನ ದಟ್ಟವಾದ ಕಾಡುಗಳನ್ನು ಕಡಿದು ನೆಲೆನಿಲ್ಲುವತನಕ ಹಲವು ನೂರು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆಯುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೆಲೆನಿಂತ ಜನಾಂಗ ಆಮೇಲೆ ಬೇಸಾಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಕುಲ, ಗೋತ್ರ-ಗಣಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಒಂದೊಂದು ಬುಡಕಟ್ಟನ್ನೆ ಆಧರಿಸಿ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಆಮೇಲಿನ ಹಲವು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಋಗ್ವೇದ ರಚಿತವಾದದ್ದು ಅರ್ಥಾತ್ ಋಗ್ವೇದವನ್ನು ಸ್ಮೃತಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಈ ಘಟ್ಟದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ. ಉಳಿದ ವೇದಗಳು ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ರಚಿತವಾದುದು ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಸಂಘಟನೆಯಾಗಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮೂಲಾಂಶಗಳು ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಕಥನ-ವಾಚನ ಮುಂತಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾರೆ. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಯಜ್ಞ ಎಂಬುದೇ ಅಲೆಮಾರಿ ಆರ್ಯ ಜನಾಂಗದ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಆಚರಣೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಯಜ್ಞ ಎಂಬ ಆಚರಣೆಯೇ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಉತ್ಪಾದನಾ ಕ್ರಮವೂ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಹಂಚಿಕೆಯೂ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಜೀವನವೂ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಮನರಂಜನೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಕಥನ, ವಾಚನ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ರಂಗಾಂಶಗಳು ಈ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದವು.(ಅಕ್ಷರ. ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೪, ಪುಟ ೫೭,೫೮). ಈ ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದ ಆರ್ಯರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟಾಗ ಉಂಟಾಗಿರಬಹುದಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆರ್ಯರು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಇದ್ದ ದ್ರಾವಿಡರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿಲ್ಲ. ಆರ್ಯ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರಧಾನ ಆಚರಣೆಯಾದ 'ಯಜ್ಞ' ಹಾಗೂ ಸ್ಮೃತಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದ ವೇದಗಳಿಂದ ವಂಚಿತರಾದ ದ್ರಾವಿಡರು ತಾವು ವಾಸವಾಗಿದ್ದ ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲೇ ಅನೇಕ ಆಚರಣೆ-ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳ, ವಿಭಿನ್ನ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಉಂಟಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇಂದಿಗೂ ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಾಮಾಯಣ-ಮಹಾಭಾರತದ ಕತೆಗಳೂ ಆರ್ಯರ-ದ್ರಾವಿಡರ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ಕಥನ-ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಗಳು ಯಜ್ಞದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕೆಲವು ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಉದಾ: ಮಾದಪ್ಪ-ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಸ್ಮೃತಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ವಾಚನ-ಕಥನ ಪರಂಪರೆಯಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ವಾಚನ ಪರಂಪರೆ ಮೂಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಯಜ್ಞದ ಕಲ್ಪನೆ ಆರ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೀವಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಪೂಜೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ದ್ರಾವಿಡರ ಜೀವಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರವೇ ನಾಟಕ ಹೇಳಿ

ಕೇಳಿ ಲೌಕಿಕ ಕಲೆ. ವೇದದ ಅಧಿಕಾರವಿಲ್ಲದ ಶೂದ್ರರು ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳಲ್ಲಿಯ ಒಂದೊಂದಂಶ ತೆಗೆದು ಈ ಪಂಚಮ ವೇದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದನೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ ಎಂಟೂ ರಸಗಳು ಲೌಕಿಕವಾದವುಗಳು. ಒಂಬತ್ತನೆಯ ರಸವಾದ ಶಾಂತವೊಂದೇ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕ ರಸವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ರಸವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಅಡಚಣೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ದೀರ್ಘವಾಗಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆರ್ಯರ ಪರಮ ಪುರುಷಾರ್ಥ ಮೋಕ್ಷವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಗುರಿಯಾಗುಳ್ಳ ಕಲೆಗಳೇ ಮಾರ್ಗ ಕಲೆಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಲೌಕಿಕವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವಂಥವು ದೇಶಿಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇವು ಏಕದೇಶೀಯವಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಟ ಶಬ್ದದ ಮೂಲ ಆರ್ಯೇತರವೆಂದು, ಶಿವನು ನಟರಾಜನಾಗಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪೂಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದು, ಅವನು ದ್ರಾವಿಡ ದೇವತೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಮೃದ್ಧ ದೇವತೆಯಾಗಿ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯದ ಅಭಿಮಾನಿ ದೇವತೆಯಾಗಿ ಶಿವನಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿಮಾನಿದೇವತೆಯಾದ ಡಯೋನೀಸಸ್‌ಗೂ ಈ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ.(ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೮೭, ಪುಟ.೮೨,೮೩). ಗ್ರೀಕ್ ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ವೀರಗಾಥೆಗಳ ವಾಚನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ.

೩.೩ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಗಳ ಸಿದ್ಧಾಂತ

'ಬೇಟೆಯಾಡಿ ಬಂದ ಆದಿಮಾನವ ಸಮುದಾಯವು ವಸತಿ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದಾಗ ತಾನು ಬೇಟೆಯಾಡಿದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ, ಸಂಕೇತ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಲಿ ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿರದಿದ್ದರಿಂದ ಇಡೀ ಬೇಟೆಯ ಘಟನೆಯನ್ನೇ ಮತ್ತೊಂದು ಬಾರಿ ಪುನ:ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಚರ್ಮ ಕೊಂಬುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಆ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಡೀ ಸಮುದಾಯ ಬೇಟೆಗಾರರಾಗಿ ಬೇಟೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿತ್ತು.(ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ, ೧೯೯೪, ಪುಟ:೩೦). ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಗುಹೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ (೨೫ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ) ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ಜಿಂಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಶಿಲಾಯುಗದ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದಿಮಾನವ ವಾಸ್ತವಿಕ ಘಟನೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಆ ಮೂಲಕ ಆ ಘಟನೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಕಲೆ ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ಉಗಮವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವವನ್ನೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೇನಿತ್ತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಮನುಷ್ಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಉಗಮದ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗಣಿಸದೇ ಇರುವುದೇ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂವಹನೆಗೆ 'ಮಾಂತ್ರಿಕ' ಗುಣ ಒದಗಿ ಬರುವುದೂ ಈ

ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಲೇ. ಪ್ರಾಣಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿಯ ಚಿತ್ರದ ನಡುವೆ ಬೇಟೆ ಮತ್ತು ಬೇಟೆಯ ಅಭಿನಯದ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣದೇ ಇರುವುದೇ ಆ ಕಾಲದ ಕಲೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಅವಧಿಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕಾಣದಿರುವುದು 'ವಾಸ್ತವಾದಿಕಲೆ' ಎಂದು ಕೆಲವು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ವರ್ಗ ವಿಂಗಡನೆಯಾಗಲಿ, ಕೆಲಸದ ಹಂಚಿಕೆಯಾಗಲಿ, ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಲಕರಣೆಯಾಗಲಿ ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿರದ ಆ ಜೀವನ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಈ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾರ್ಗ ಸಂವಾದಿಯಾದದ್ದೆಂದು ಕೂಡ ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ"[ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪುಟ: ೨೨).

ನಂತರ ಹಳೆ ಶಿಲಾಯುಗ ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗದ ನಡುವೆ ಆ ಸಮಾಜದ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಾದವು. ಹಳೆ ಶಿಲಾಯುಗದ ಮಾನವನಿಗೆ ಆಹಾರ ಮತ್ತು ವಸತಿಗಳ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹೆಣಗಾಟ, ಹುಡುಕಾಟ ಸುರುವಾಗಿ, ಮಾನವ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಅವನ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದವು. ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಾದ ಮುಖ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು.

"ಮಾನವ ಇಡೀ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವಿಧಿ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಅದ್ಭುತಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬೆರಗುತನದಿಂದ ನೋಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ವಂಶಾಭಿವೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಪೂರಕ-ಮಾರಕವಾದ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ. ಈ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ವಿಧೇಯವಾಗಿಯೋ ವಿರೋಧವಾಗಿಯೋ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಭಯ, ಭಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ. ಈ ಪ್ರಬಲ ಶಕ್ತಿಗಳ ಗುಣಗಾನಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಅತಿಮಾನುಷ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ. ಈ ಸಂಕೇತಗಳೇ ದೇವರು-ದೇವತೆ-ದೈವ-ರಾಕ್ಷಸರಾದರು' (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪುಟ:) ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಉಳಿವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತ ಹೂಡಿದ ಹಂಚಿಕೆಯೇ ಧರ್ಮವೆನ್ನಬಹುದು. ತ್ಯಕ್ತ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಅತ್ಯಕ್ತ ಅತಿಮಾನುಷ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಒಲಿಸಲು, ಒತ್ತಾಯಿಸಲು ಹಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ರತಾಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು. ದೇಶದ ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಂಶಗಳು ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಈ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು ಅಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

"ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಆಚರಣೆಗೂ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಪಿತೃಗಳನ್ನು ಕರೆಯುವ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗೂ ಮತ್ತು ನಾಗರೀಕ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅದ್ಭುತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಚಲನ, ಧ್ವನಿ, ಸಂಗೀತ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಬಂಧ ಇವೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಾಗರೀಕ

ಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಂಥ ಹಲಾವಾರು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಾಂಶ ಮುಖವಾಡ. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ 'ರಂಗತಂತ್ರ' ಈ ಮುಖವಾಡಗಳು, ಆಯಾ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಮೇಲೆತ್ತಿ 'ಸಾಂಕೇತಿಕ'ಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. (ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪುಟ.೨೬). ಸಾದಾ ನಟನನ್ನು ಅತಿಮಾನುಷನನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶ 'ಅದೃಶ್ಯ'ವಾದದ್ದನ್ನು ದೃಶ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಈ ಮುಖವಾಡಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಭಾರತದ ಭೂತಾರಾಧನೆ, ಪಗರಣಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಈ ವಾದವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಈ ವಾಸ್ತವಾದಿ ಕಲೆಯಿಂದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ನಂತರ ಪ್ರಕೃತಿ ನಿಗೂಢತೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳ ಆರಾಧಿಸುವ ಸಂತೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಬಲಗೊಂಡು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲೂ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ವಾದಗಳನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸಲು ಇತಿಹಾಸ ಆಧಾರಗಳು ಮಿತವಾದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಉಗಮದಿಂದ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಗಮಕ್ಕೆ ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಯ ವಾದವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲ 'ಡಯೋನಿಸಿಯಂ' ಎಂಬ ಫಲಕೊಡುವ ದೇವರ ಪ್ರೀತ್ಯಾರ್ಥವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬಲಿಕೊಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಮತ್ತು ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮೇಳ ಭಜನೆಗಳು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದಲು ಈ ಆಚರಣೆ ಬಹುಶಃ ಒಂದು ಉನ್ನತ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯಾಗಿತ್ತು. ನರಬಲಿಯೂ ಕೂಡ ಈ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಂತೆ ಈ ಆಚರಣೆಯೂ ನಾಗರೀಕವಾಗತೊಡಗಿತು. ಈ ಆಚರಣೆಗಳು ಉತ್ಸವಗಳಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡವು. ಕ್ರಿ.ಪೂ.೫ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು.

೪. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ

'ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ತುಂಬಾ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿರುವುದು ಕಳೆದ ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದಷ್ಟೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ 'Theatre' ಎಂಬ ಪದದ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲದ 'ನೋಡು' ಎಂಬರ್ಥದ Theaomai ಎಂಬ ಪದದಿಂದ 'ಥಿಯೇಟರ್ ' ಪದ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಸುಸಂಬದ್ಧವೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ನಾಟಕೀಯ ಅನುಭವವನ್ನು ನಟರ ದೈಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ 'ಜೀವಂತ ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಯೋಜಿತ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು 'ಥಿಯೇಟರ್ ' ಎಂಬ ಮಾತು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಥಿಯೇಟರ್ ಪದದ ಮೂಲ ಅರ್ಥ ನೋಡುವುದು ಎಂದಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಕೇಳುವ ಅಂಶವೂ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನ ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳಂತೆ ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಸ್ಪೆಕ್ಟೇಟರ್ (ಸ್ಪೆಕ್ಟ್ =ನೋಡು) ಮತ್ತು ಆಡಿಯನ್ಸ್ (ಆಡಿಯೋ=ಶ್ರವ್ಯ) ಎಂಬ ಪದಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂಬ ಪದ ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿದರೆ, 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಎಂಬ ಮಾತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೋಡುಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ದೈಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಗುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಣಾಮದ ಸ್ವರೂಪ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಬಂಧ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ.

ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಂಪರೆಯಿರುವುದಾದರು ಬಹುಪಾಲು ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಗಳಿಂದಲೇ'ರಂಗಭೂಮಿಯ' ಉಗಮವಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಗಳು ಮುಂದೆ ಧರ್ಮದ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದು ಆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೪.೧ ದ್ರಾವಿಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ದ್ರಾವಿಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಮಿಳು, ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ಮಲೆಯಾಳಂ ಭಾಷೆಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ದ್ರಾವಿಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದಿರಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆಂಧ್ರದ ಅಮರಾವತಿ, ನಾಗಾರ್ಜುನಕೊಂಡ ಮುಂತಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದ ಅನೇಕ ನಾಟ್ಯವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಕೆತ್ತಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ತಮಿಳಿನ ಸಂಗಂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಬಗೆಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ತಮಿಳಿನ ಪಂಚ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ಸಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಮ್' ಕ್ರಿ.ಶ.೧-೨ ಶತಮಾನಗಳದ್ದೆಂದು ತಮಿಳು ಪಂಡಿತರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಕುರವೈಕ್ಕುತ್ತು' ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು 'ಕುರವಂಜಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಇರಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವರ ನಂಬಿಕೆ.(ಆರ್ಬಿಯಸ್ ಸುಂದರಂ, ೧೯೮೫, ಪುಟ.೧೦೫) ಎ.ಆರ್.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಮ್ಮ 'ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ' ಪುಸ್ತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದ್ರಾವಿಡ ಪದ್ಧತಿಗಳಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಬಯಲಾಟ, ತೆರುಕ್ಕುತ್ತು, ವೀಥಿ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರಕ್ಕೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ತಂತ್ರಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಪದಗಳು ದ್ರಾವಿಡ ಪದಗಳೇನೊ ದ್ರಾವಿಡ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಮೌಲಿಕತೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಆರ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದವು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಉಗಮ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ದ್ರಾವಿಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ತಮಿಳಿಗೆ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಆಧಾರಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾದರೂ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಒಂದೆರಡು ಆಧಾರಗಳಿಂದ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಒಂದೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ತಮಿಳು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಗುರುತಿಸಿದರು. 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ! 'ಕೂತ್ತು' ಶಬ್ದ ತಿರುವಳ್ಳುವರ್ ಕಾಲದಿಂದ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಕಡ ಸಂಗಂ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಕೂತ್ತು' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಸಂಬಂಧವಾದ ಗ್ರಂಥ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. 'ಕೂತ್ತು'ವಿನಲ್ಲಿ ವೇತ್ತಿಯತ್ ಮತ್ತು ಪೊದುವಿಯಲ್ ಎಂಬ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿವೆ. ವೇತ್ತಿಯಲ್ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಹೊಂದಿದ್ದು; ಪೊದುವಿಯಲ್ ಸಾಮಾನ್ಯರದು. ತಮಿಳು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂತ್ತಾರ್ ಎಂಬುವರೂ ಇದ್ದರೆಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಪೊದುವಿಯಲ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಳ್ಳು, ಕುರವಂಜಿ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಕುರುವರ ಹಾಡಿಗೆ ಕುರವಂಜಿ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅಂಜಿ ಎಂದರೆ ಬಳ್ಳಿಯಂಥ ದೇಹವಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ ಎಂದೂ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವರು. ಕುರವಂಜಿಗಳಲ್ಲಿ "ಕುರತ್ತಿ ಎಂಬ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ತಂಜಾವೂರಿನ ಒಬ್ಬ ರಾಜ ಪ್ರತಿವರ್ಷದ

ನವರಾತ್ರಿ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಕುರುವಂಜಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೃಹದೀಶ್ವರ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಒಂದು ನಿಧಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟನಂತೆ (ಚಲ್ಲಾರಾಧಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ; ಕುರವಂಜಿ 'ಅನಂತರಾಗಂ' ರಾಳ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಂತಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ ಪು.೨೮). ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಕರಗನೃತ್ಯ (ಕುಡುಕ್ಕುತ್ತು) ಕನಾಡಿ ಕುಣಿತ ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ. ತಮಿಳು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲೂ 'ಬೊಮ್ಮಲಾಟಂ' 'ಪಾವೈಕೂತ್ತು' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದೆಂದರೆ ತೆರಕ್ಕೂತ್ತು. ಇದು ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ತೆಲುಗಿನ ವೀಥಿನಾಟಕವನ್ನು ಹೋಲುವಂಥದು. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕ 'ತನ್ನ ಉಳಿವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತ ಹೂಡಿದ ಹಂಚಿಕೆಯೇ ಧರ್ಮವೆನ್ನಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಅವ್ಯಕ್ತ ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚವೊಂದಿದೆಯೆಂದು ಆತ ಕಲ್ಪಿಸಿದ. ಈ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಲಿಸಲು ಒತ್ತಾಯಿಸಲು ಹಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಧಿ-ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಳಕೆ ಬಂದವು. (ಕೆ.ಮರುಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು.೫). ಈ ತರದ ಹಾಡು-ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. 'ಅರೆರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

೪.೨ ಆರಾಧನಾ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳು

ಭೂತಾರಾಧನೆ, ಜಾಲಾಟ, ಕಾಡನಾಟ್ಯ ನಾಗಮಂಡಲ ಚೌಡಿಕೆಮೇಳಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಆರಾಧನಾ ಕಲೆಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಕಲೆಗಳಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶ ಗೌಣವಾಗಿದ್ದರೂ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದು ಕಲೆಯಾಗಿ ಇತರ ಉದ್ದೇಶಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವ ನೀಲಗಾರರು, ಮಾದಪ್ಪನ ಕತೆಯನ್ನು ಹಾಡುವ ದೇವರಗುಡ್ಡರು, ಜಂಜಪ್ಪನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವ ಕಾಡುಗೊಲ್ಲರು. ಮೈಲಾರನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವ ಗೊರವ ಜನಾಂಗದವರನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಇಂದಿಗೂ ಅರೆರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಕೇಳುವ ಹೇಳುವವರ ನಡುವಿನ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿಯೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಾಗಿಯೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಜನಾಂಗಗಳು ಕಲೆಗಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಮುಡುಪಾಗಿಟ್ಟುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಯಾಟ, ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರ ಆಟ, 'ಕೊಲೆ ಬಸವನ ಆಟ,' 'ಬಹುರೂಪಿಗಳು' ಹಗಲುವೇಷಗಾರರು ಇತ್ಯಾದಿ ಕುಲಗಳು ತಮ್ಮ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ನಂಬಿ ಬೆಳೆದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಪೂರಕ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. 'ಅರೆರಂಗಪ್ರಕಾರ'ಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲದರಗಳ ನಡುವೆಯೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಪಗರಣ' ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದ ಉಲ್ಲೇಖ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಪ್ರಕರಣ'ದ ತದ್ಭವ ರೂಪವೇ ಆದ 'ಪಗರಣವು' ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ವಿಚಾರ. 'ಪ್ರಕರಣ' ಅಥವಾ 'ಪಗರಣ' ಎಂದರೆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿದ 'ರೂಪಕ'ದೊಳಗಿನ ಒಂದು ಭೇದ. 'ನಾಡಿನ ಪಗರಣ' ಅಲ್ಲವೆ ನಾಲ್ಪಗರಣ ಎಂಬುದರಿಂದ ದೇಶದೊಳಗೆ ಆಡಿ ತೋರಿಸಲು ಅರ್ಹವಾದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧವೇ ಸೂಚಕವಾಗುತ್ತಿದೆ (ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ೧೯೪೫, ಪು.೨೯). ಕನ್ನಡದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಉಪಲಬ್ಧ ಕೃತಿಯಾದ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ (ಕ್ರಿ.ಶ.೮೧೫-೭೭)ದಲ್ಲಿಯೇ ಪಗರಣವನ್ನು ಕುರಿತುಹೇಳಲಾಗಿದೆ. (ಕೆ.ಮರುಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೯, ಪು.೧೫)

ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ (ಕ್ರಿ.ಶ.೯೨೫), ಧರ್ಮಾಮೃತ(ಕ್ರಿ.ಶ.೧೧೧೨), ವರ್ಧಮಾನಪುರಾಣ (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೨೫೦), ಗದುಗಿನ ಭಾರತ (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೪೦೦) ಭರತೇಶವೈಭವ (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೫೬೦), ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೫೦೦) ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುದೇವ, ಬಸವಣ್ಣ, ಚೆನ್ನಬಸವಣ್ಣ ಮುಂತಾದ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು 'ಪಗರಣ'ವೆಂಬುದೊಂದು ದೇಸಿನಾಟಕ ರೂಪವೆಂಬುದನ್ನೂ, ಅಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿತ್ತೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಿವೆ.(ಎಂ.ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ, ೧೯೭೭, ಪು.೧೫).

'ಬೆದಂಡೆ' 'ಚತ್ತಾಣಗಳು ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ದೇಸಿಗಬ್ಬಗಳೆಂದೂ, ಇದರಲ್ಲಿ ಬೆದಂಡೆಯೂ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. (ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪ, ೧೯೪೫, ಪು.೨೯). ಎರಡನೆ ನಾಗವರ್ಮ(೧೧೫೦)ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ 'ಬೆದಂಡೆ' ಮತ್ತು 'ಬಾಜನಗಬ್ಬ'ಗಳೂ, ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನೂ ಹೇಳಿರುವ ಬೆದಂಡೆ ಮತ್ತು ಚತ್ತಾಣಗಳೂ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ 'ಚತ್ತಾಣ' ಮತ್ತು ಬೆದಂಡೆ ಎಂಬ ಪದ್ಯರೂಪಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ ವಾದುದರಿಂದ ಅವುಗಳು ಕನ್ನಡದ ಶುದ್ಧ ದೇಸಿ ರೂಪಗಳೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೪, ಪು.೧೭).

೪.೩ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಿಗುವ ಶಾಸನ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆನ್ನಲು ಭಟ್ಟಾಕಳಂಕ(೧೬೦೪)ನ ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನವೂ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಕರ್ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ.(ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯ, ೧೯೬೨, ಪು.೨೦,).

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ 'ನಾಟಕಶಾಲೆ'ಗಳಿದ್ದವೆನ್ನಲು ಶಾಸನಾಧಾರಗಳಿವೆ. ಗೋವಿಂದವೈದ್ಯನ (೧೬೪೮) 'ಕಂಠೀರವ ನರಸರಾಜವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯೂ, ಲಿಂಗಣ್ಣನ 'ಕೆಳದಿನೃಪವಿಜಯ'(೧೭೫೦)ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಶಾಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. (ತ.ಸು.ಶಾಮರಾಯ, ೧೯೬೨, ಪು.೨೧). ಕ್ರಿ.ಶ.೧೦೪೫ರದ್ದೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿರುವ ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮುಗುದದ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ನಾಡಗಾವುಂಡ ಚಾವುಂಡರಾಯನ ಮೊಮ್ಮಗ ಮಹಾಸಾಮಂತ ಮಾರ್ತಂಡಯ್ಯನು ತಮ್ಮ ಮುತ್ತಯ್ಯಂ ಮಾಡಿಸಿದ ಬಸದಿಯಂ ಪಡಸಲಿಸಿ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಂ ಮಾಡಿಸಿದಂ. (ಎಂ.ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ, ೧೯೬೬, ಪು.೪೬೫) ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ವಿಜಯನಗರದ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ 'ಪಟ್ಟದನಾಟಕಶಾಲೆ'ಯು ವೈಭವದಿಂದ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಮತ್ತು ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸಾಮಂತ ರಾಜ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದ ತಂಜಾವೂರಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ವಜ್ರವೈಢೂರ್ಯಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತಾವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು ಮುಂತಾದ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿವೆ. (ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ್, ೧೯೬೦, ಪು.೯). ಕ್ರಿ.ಶ.೮೫೦ರದೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿರುವ ಪಟ್ಟದಕಲ್ಲಿನ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ನಟನೊಬ್ಬನ ವರ್ಣನೆಯಿದ್ದು, ಈತ ನರ್ತಕನಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬ ಊಹೆಯಿದೆ.(ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ, ೧೯೬೬, ಪು.೪೬೫).

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನರ್ತಕರು ಮತ್ತು ನಟರಿಗಾಗಿ ದತ್ತಿ ಬಿಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದು, ದೇವಾಲಯದ ರಂಗಭೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಈ ದತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಿಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಒಂದು ರೂಪವೇ ಆದ 'ತಾಳಮದ್ದಲೆ'ಯ ಸೇವೆಗಾಗಿ ದತ್ತಿಬಿಟ್ಟ ಒಂದು ಶಾಸನವಿದೆ. ಅದರ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೫೫೬. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುರುಗೋಡು ಸೀಮೆಯ ಲಕ್ಷ್ಮಿನಾರಾಯಣ ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸನ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. (ಕೆ.ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ೧೯೬೩, ಪು.೩೬).

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸಲು ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸನಗಳ ಮೂಲಕ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಯಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ ಸುಸಂಬದ್ಧ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೊಟ್ಟು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಾಗಿ ನಂತರ ಹಲವಾರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಯ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ರೂಪವೂ ಈ ಕಲೆಯ ವಿಕಾಸದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡು ನಾಟಕ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಾದ ಮಾದಪ್ಪನ ಕತೆಯಾಗಲಿ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕತೆಯಾಗಲಿ, ಜುಂಜಪ್ಪನ ಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪೂರಕವಾಗಿರದೆ ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೆಂದರೆ 'ಸುಸಂಬದ್ಧವೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ನಾಟಕೀಯ ಅನುಭವವನ್ನು ನಟರ ದೈಹಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ 'ಜೀವಂತ ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಯೋಚಿತ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಪೂರಕವಾಗಿರದೆ ಹೋಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಥವಾ ಹೇಳುವವ-ಕೇಳುವವನ ನಡುವಿನ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಶಾಲಾರ್ಥ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಈ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿಯೂ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು-ಆರಾಧನೆಗಳು-ಮೇಳಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ನಿರಂತರ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿವೆ. ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದಾಗ ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಈ ತರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ 'ಭೂಮಿಗೀತ' ನಾಟಕವಾದದ್ದು. ದೇವನೂರ ಮಹಾದೇವರ 'ಕುಸುಮಬಾಲೆ' ಕಾದಂಬರಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಆಚರಣೆಗಳೇ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡಬಹುದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ನಿರ್ವಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಬೇಕಿದೆ.

೫. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು

೫.೧ ಯಕ್ಷಗಾನ

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜನಪದವೋ ಅಭಿಜಾತವೋ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಸೃಷ್ಟಿ. (ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ೧೯೮೩, ಪು.೨೬) ಎನ್ನುವಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದುಹೋಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರು 'ಜನಪದ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ತೊಡಗಿ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಭರತೇಶವೈಭವದ ತನಕ 'ಯಕ್ಷ'ರಿಂದ ಹಿಡಿದು 'ಜಕ್ಕಣಿ'ಯವರೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಲೂ ಹೊಸ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಕಾತರದಲ್ಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಯಕ್ಷಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳು ಇಂದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರ-ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ವರ್ಗದ ನಡುವೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದವರು. ಇವರು ಆ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಬ್ಯಾಲೆಯಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅವರ ನಿಲುವು "ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯೆಂಬುದು ಹುಟ್ಟುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಮೊದಲಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ, ವಿಕಸಿತವಾದ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ."(ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ೧೯೬೩, ಪು.೬೩) ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಡುವ ಉಲ್ಲೇಖ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ (೧೨ನೇ ಶತಮಾನ) ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಚೌಲೀರ್ಜಕೃತಿ ಕಾರ್ತಿಕಾ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿ. ಇದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಗಾನಶೈಲಿಯು ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ. (ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ, ೧೯೬೩, ಪು.೪೨). ಹಾಗೆ ಅಗ್ಗಳನ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ(೧೨ನೇ ಶತಮಾನ)ದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ತಾಳಮನಿತ್ತು...... ಲೀಲೆಯಿನೆಕ್ಕಲಗಾಣನೂಪರನಂ ಕೇಳುತ್ತಮಿರ್ದ'(ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ೧೯೬೩, ಪು.೮೨) ಎಕ್ಕಲಗಾನವು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವೆಂದುಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ

ಶ್ರೀ ಚಿಟಗುಪ್ಪಿ ಭೀಮರಾವ್ (ಯಕ್ಷಗಾನ ಚರಿತ್ರ, ಮುಂಬಯಿ. ೧೯೭೦) ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ (೧೯೬೦-೬೧) ಇವರು ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದು ವಾಕಲ, ಯಮಲ, ವೃಂದ ಎಂಬ ಕ್ರಮಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾಯನದ ಪೈಕಿ 'ವಾಕಲ'ಗಾಯನವೆಂದೂ ಇದಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಸಾಧಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ, ೧೯೮೬, ಪು.೨). ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಮಗ್ರ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೆಸರೆಂದೂ 'ಯಕ್ಷ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಜಕ್ಕ' ಆಂಧ್ರದ ಜಕ್ಕುಲು ಸಿಂಹಳದ ಯಕ್ಕ ಅಥವಾ ಯಕ್ಕ ಎಂಬ ಭೂತಾರಾಧನೆ, ಕೇರಳದ ಚೌಕ್ಕಾರ್ ಇವಕ್ಕೂ ಮೂಲ ಒಂದೇ ಎಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಇದೊಂದು ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಕಾರ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಹೇಳಿದ್ದರೂ....'ಕಾಡ್ಯನಾಟ್ಯ' 'ಭೂತಾರಾಧನೆ'ಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಯಕ್ಷಗಂಧರ್ವಾದಿ ಜನಾಂಗಗಳಿಗೂ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈಗ ಪುರಾವೆಗಳ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಬಯಲಾಟಗಳಾದ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರಕೂತ್ತು, ಆಂಧ್ರದ ವೀಥಿನಾಟಕ, ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ನಮ್ಮ ಮೂಡಲಪಾಯ-ಪಡುವಲಪಾಯ ಇವುಗಳಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಮ್ಯಗಳಿದ್ದು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಉದಿಸಿ ಬೆಳೆದ ಕವಲುಗಳೆಂಬುದು ಆ ಆಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ' (ಪ್ರಭಾಕರಜೋಶಿ, ೧೯೮೬, ಪು.೪). ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಮೇಳಯಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಜನಪದರಂಗಪ್ರಕಾರ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಪಶ್ಚಿಮ ಕರಾವಳಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಲೆ ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತುಳುನಾಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಲಾಭ ಪಡೆದಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ, ಶಿವಮೊಗ್ಗಾ ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ತೌರೂರು. ದಶಾವತಾರದ ಆಟ, ಭಾಗವತರ ಆಟ ಎಂದು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವೈಷ್ಣವ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದಶಾವತಾರದಾಟವೆಂದೂ ಭಾಗವತನೇ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಗವತರಾಟವೆಂದೂ ಕರೆದಿರಬಹುದು"(ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು.೨೪).

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶಾಲವಾದ ಬಯಲಿನ ಮಧ್ಯೆ ೨೦ ಅಡಿ ಅಗಲ, ೩೦ ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಒಂದು ಅಂಗಳವನ್ನು ನಾಲ್ಕಾರು ಬಿದಿರುನೆಟ್ಟು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಅಟ್ಟ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಿದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳೇ ಆಟದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಥೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರಂಥ ಅವತಾರಿಗಳು, ಕೌರವ-ಪಾಂಡವರು, ರಾಕ್ಷಸರು, ಕಿನ್ನರ ಕಿಂಪುರುಷರು ಇತ್ಯಾದಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಹನುಮನಾಯಕರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನೇರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇದೊಂದು ಅತಿಮಾನುಷ ಲೋಕದ ಆಟವಾದ್ದರಿಂದ ರಾಕ್ಷಸರು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಳಿತು-ಕೆಡುಕುಗಳ ಸಂಘರ್ಷವೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಾಳಗದ ಕತೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟರಕ್ಷಣೆ, ದುಷ್ಟಶಿಕ್ಷೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸನ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಜೃಂಭಿಸಿದರೂ ಕೊನೆಗೆ ಅವುಗಳ ನಾಶ ಶತಃಸಿದ್ಧ. ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ, ಜಾಗಟೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು-ಬಡಗತಿಟ್ಟು

ಕರಾವಳಿಯ ಪಡುಬಿದ್ರೆಯಿಂದ ಮೂಡಣ ನಾರಾವಿವರೆಗಿನ ಗೆರೆಯಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಚಂದ್ರಗಿರಿವರೆಗೆ ತೆಂಕತಿಟ್ಟು; ಉತ್ತರ ಕಾರವಾರದವರೆಗೆ ಮೂಡಣ ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಹಾಸನ, ಚಿಕ್ಕಮಂಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳು ಭಾಗಶಃ ಸೇರಿ ಬಡಗತಿಟ್ಟು (ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು ಸೇರಿ) ಬಳಕೆ ಇವೆ. (ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ, ಪು.೮, ೧೯೮೬) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಮಂಗಳೂರು, ಬಂಟ್ವಾಳ, ಕಾರ್ಕಳ, ಪುತ್ತೂರು, ಸುಳ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾಸರಗೋಡು ತಾಲೂಕಿನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉಡುಪಿ, ಕುಂದಾಪುರ, ಮಂಗಳೂರುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ತಿಟ್ಟುಗಳು ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. (ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು ಹೊನ್ನಾವರ ತಾಲೂಕನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ).

ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳಾಗಿ ಯಾವಾಗ ಕವಲಾಯಿತು ಎಂದು ಊಹಿಸಲು ಖಚಿತ ಆಧಾರಗಳು ಸಾಲವು. ಬಡಗು, ಉತ್ತರಕನ್ನಡ ಇವುಗಳೊಳಗಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯ, ಲಯವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ವೇಷ, ರಂಗಸ್ಥಳ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭಾವಾಭಿನಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಲೆಗಳಾದ, ನಾಗಮಂಡಲ, ಭೂತಾರಾಧನೆಗಳಿಂದಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನೇ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಛಾಪು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ತೆಂಕಣತಿಟ್ಟಿನ ಭಾಗವತ ಜಾಗಟೆಯನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಆಟಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅಬ್ಬರದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆಯಿದೆ. ವೀರರಸವನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಝೇಂಕಾರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವಾದ್ಯಗಳು ಬಡಗತಿಟ್ಟಿನ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಿದ್ಧಿ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟಮಟ್ಟದ್ದು, ತೀವ್ರವೂ ಸಶಕ್ತವೂ ಆಗಿರುವ ಈ ಸಂಗೀತದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ದಿ.ಬಲಿಪನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ, ದಿ| ತಿಮ್ಮಪ್ಪ

ನಾಯಕ, ದುರ್ಗಪ್ಪ ಗುಡಿಗಾರ, ದಿ| ಕುದ್ರೆಕೊಡ್ಲುರಾಮಭಟ್ಟರಂತಹ ಮದ್ದಲೆ ವಾದಕರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ವೀರರಸ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಧಾನತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆದ್ಯತೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಬಡಗಿನವರು ತಾಳ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ.

ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ

'ತಾಳಮದ್ದಲೆ' ಎಂಬ ಪದ ಮೊದಲು ಕಾಣಸಿಗುವುದು ೧೫೫೬ರ ಬಳ್ಳಾರಿಯ ಕುರುಗೋಡಿನ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ. ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳು, ಹಾಸನ, ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಮತ್ತು ಈಗ ಮುಂಬಯಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಂಗ, ಜಾಗರ, ಜಾಗರಣೆ, ಬೈಠಕ್, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟ -ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯುವುದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಗೆ ಯಾವ ವೇಷಭೂಷಣ-ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸದೆ 'ಭಾಗವತನ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮಾಮೂಲುಡುಪಿನಲ್ಲೇ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡಿ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಆಶುಭಾಷಣ, ಬಾಯಿಪಾಠವಲ್ಲ. ಇದಿರಾಳಿಯ ಮಾತು ಅವನಿಗೆ ಹೊಸತು. ಅದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲೇ ಉತ್ತರ ಹೇಳಬೇಕು. ಹಲವು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸೇರಿ ತಯಾರಿಸುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶುನಾಟಕ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಪ್ರಸಂಗ ಅದರ ಸ್ಥೂಲ ಚೌಕಟ್ಟು (ಎಂ.ಪ್ರಭಾಕರಜೋಶಿ, ೧೯೭೮, ಪು.೫೭).

'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂಬುದು ಒಂದು ಗಾನಶೈಲಿಯ ಹೆಸರೆಂದು ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸೇವೆಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಹಾಡುಗಾರ ಮತ್ತು ಮದ್ದಲೆಗಾರರಿಬ್ಬರು ಸೇರಿ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಸುತ್ತಿರಬಹುದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಗಳುನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಮೂಲ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು ಈ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ವಸ್ತುವು ಸಹ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿದ್ದು, ರಾಮಾಯಣ, ಭಾಗವತ, ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥಾನಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಪೂಜಾ ಸಮಾರಂಭ, ಜಾತ್ರೆ, ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಗಳು, ಮದುವೆ ಮುಂಜಿ, ಸಭೆ-ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಬಣ್ಣ-ವೇಷ ಅಭಿನಯವಿಲ್ಲದೆ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕವೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತುಂಬುವುದು ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥದಾರಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿ, ಮಾತುಗಾರ, ನಾಟಕಕಾರ, ವಿದ್ವಾಂಸ, ನಟ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥದಾರಿ ಪುರಾಣಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ಲೋಕಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರಿತವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

೧) ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ - ೧೬೯೫
೨) ಇಂದ್ರಕೀಲನ - ೧೬೭೮
೩) ಐರಾವತ - ೧೬೪೬

೪) ಕನಕಾಂಗಿ ಕಲ್ಯಾಣ - ೧೬೮೩

೫) ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ - ೧೬೬೩

೬) ಕಾಳನೇಮಿ ಕಾಳಗ - ೧೬೮೫

೭) ಕೃಷ್ಣ ಬಾಲಲೀಲೆ - ೧೬೫೧

೮) ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ - ೧೬೦೫

೯) ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ - ೧೬೧೮

೧೦) ಚಿತ್ರಸೇನ ಕಾಳಗ - ೧೯೯೫

೧೧) ತಾಮ್ರಧ್ವಜಕಾಳಗ - ೧೯೯೧

೧೨) ಪಂಚವಟಿ - ೧೬೫೭

೧೩) ಬಬ್ರುವಾಹನಕಾಳಗ - ೧೬೪೭

೧೪) ರುಕ್ಮಿಣಿ ಸ್ವಯಂವರ - ೧೬೭೮

೧೫) ಸಭಾಲಕ್ಷಣ - ೧೬೨೧

೧೬) ಶಂಬರಾಸುರ ಕಾಳಗ - ೧೬೨೩-೧೯೯೧

೫.೨ ಮೂಡಲಪಾಯ

ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಆಟವನ್ನು 'ದೊಡ್ಡಾಟ', 'ಹಿರೇ ಆಟ', 'ಬಯಲಾಟ' ಎಂದೆಲ್ಲ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬೆಳಗಾವಿ, ಧಾರವಾಡ, ವಿಜಾಪುರ, ರಾಯಚೂರು, ಕಲಬುರ್ಗಿ, ಬೀದರ, ಮೈಸೂರು, ತುಮಕೂರು, ಮಂಡ್ಯ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ ಆಟ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ.

"ಮೂಡಲಪಾಯ" ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದೃಶ್ಯಾವಳಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಮ್ಮೇಳದ ಕಾರ್ಯೋದ್ದೇಶ, ವೀರರಸಪ್ರಧಾನತೆ ಇವೆಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ತೀರ ಸಮೀಪದವುಗಳಾಗಿವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ನೃತ್ಯ, ಹಾಡಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಪದ್ಧತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಯಾವುದೋ ಮೂಲ ಇದಕ್ಕಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದೂ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕದ ವಿದೂಷಕ, ವಿಟ, ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲರೂಪವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಪಾರಿ ಪಾರ್ಶ್ವಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಕೆಲವು ರಂಗಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು, ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಪ್ರಾಕೃತರೂಪವೇ 'ಮೂಡಲಪಾಯ' ಆಗಿರಬಹುದೆಂದೂ ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಇದು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ಅಸಂಭವವಾಗಿರಲಾರದು"(ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೬೫, ಪು.೪೦). 'ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು ಬಹುಪಾಲು ಭಾಗವತ ಪರಂಪರೆಯ ವೈಷ್ಣವ ಕಥೆಗಳಾದರೆ, ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಈ ನಿಷ್ಠೆಯಿಲ್ಲ. ಶಿವಪರವಾದ ಕಥೆಗಳು,

ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಷ್ಣು ಶಿವನಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಭಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ, ವರ್ಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಭಿಜಾತಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಿದ್ದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕುಣಿತ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ನಾಜೂಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತವಂತೂ ರೌದ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಂತಹುದು.' (ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು.೩೪) ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾರಥಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹನುಮನಾಯಕನನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ದೊಡ್ಡದಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಾರಥಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಾರಥಿ, ಪೌರಾಣಿಕ-ವಾಸ್ತವಿತೆಗಳ ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇವನ ಪಾತ್ರ ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಬರುವುದುಂಟು. 'ದೊಡ್ಡಾಟದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕುಡುತಣಿಯ ಭೀಮೇಶನ ಸ್ತುತಿಯಿದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುಡುತಣಿಯ ಭೀಮೇಶನೇ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತರಿಗೆ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕವಿಗಳೂ ಹಂಪೆ, ಕಂಪಲಿ, ಕುಡುತಿನಿ ಮುಂತಾದ ಊರಿಗೆ ಸೇರಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹಂಪೆಯ ಸುತ್ತಣ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ದೊಡ್ಡಾಟ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ'.(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು.೩೭). ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ೧೫೫೮ರಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಕುರುಗೋಡು ಶಾಸನ ಸಹ ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಶ್ರಮಿಸಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ದಾಸಪಂಥವೂ ಸಹ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬಲಪಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರ ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಇದು ಪ್ರಸಾರವಾಗಿರಬಹುದು.

೫.೩ ಸಣ್ಣಾಟ

ದೊಡ್ಡಾಟದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ದೊಡ್ಡಾಟದ ವಿಸ್ತಾರ, ರಂಗಭೂಮಿ, ಪಾತ್ರವರ್ಗ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುವುದುಂಟು. ಮತ್ತು ಇವುಗಳನ್ನು ಶೈವಸಣ್ಣಾಟ, ವೈಷ್ಣವಸಣ್ಣಾಟಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬಿಜಾಪುರ, ಧಾರವಾಡ, ಗುಲಬರ್ಗಾ, ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. 'ಶೈವ-ವೈಷ್ಣವ ಮತ ಪ್ರಚಾರದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಸಣ್ಣಾಟಗಳುಹುಟ್ಟಿದವೆಂಬುದಂತೂ ಸತ್ಯ. ವಸ್ತುವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಶರಣರಾಟ-ದಾಸರಾಟ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ''.(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು.೩೭). ಸಣ್ಣಾಟ ಭಕ್ತಿಪಂಥದಿಂದ ಹಾಗೂ ವಚನಕಾರರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ರಾಧನಾಟ, ಭಕ್ತಕನಕದಾಸ, ಕಬೀರದಾಸ ಮೊದಲಾದವು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುನೀಲಕಂಠರ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಉಡುತಡಿಮಹಾದೇವಿ ಮೊದಲಾದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ 'ರೂಪಸೇನ' ಕಡ್ಲಿಪಟ್ಟಿ ಮಾಸ್ತರ್ ' ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟ 'ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ' ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿ, ತಿರುನೀಲಕಂಠ,

ಸತ್ಯಶೀಲ ಮುಂತಾದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶ, ಈಶ್ವರ, ಸರಸ್ವತಿಯರ ಸ್ತೋತ್ರದ ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಕಾಲದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ತಾಳ, ತಬಲ, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ದೂತೆ, ತಾತ್ಯಾ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕರೆಯುವ ಭಾಗವತನಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಣ್ಣಾಟವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ಡಪ್ಪಿನಾಟವು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿರುವಂಥದು.

'ಡಪ್ಪಿನಾಟಕ್ಕೆ' ಸಣ್ಣಾಟವೆಂದು ಹೆಸರು ಬಂದದ್ದು ಡಪ್ಪಿನಾಟದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದ್ವಿತೀಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಮೂಡಲಪಾಯದಿಂದ ಡಪ್ಪಿನಾಟವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಸೂಚಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೆ 'ಸಣ್ಣಾಟ' ಪದದ ಜನನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು'.(ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ೧೯೮೩, ಪು.೯೧).

೫.೪ ದಾಸರಾಟ

"ದಾಸರಾಟ ಆಟವಲ್ಲ ದೋಸೆ ಊಟ ಊಟವಲ್ಲ" ಎಂಬ ಗಾದೆಮಾತು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಅಂದರೆ ದಾಸರಾಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವೆಂಬುದಿಲ್ಲ. ಕುಳಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇದರ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ದಾಸರಾಟವನ್ನಾಡುವವರು ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಜೀವನದ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗೊಲ್ಲದಾಸರು, ಹೊಲೆದಾಸರು, ಅಂಬಿಗದಾಸರು, ಪುಟ್ಟದಾಸರು, ರಾಮದಾಸರು, ಕಬ್ಬೇರದಾಸರು ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲತಃ ಅಲೆಮಾರಿಗಳಾದ ಈ ಜನವರ್ಗ ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಹಲವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಮೂಹದ ನಡುವೆ ಈ ಆಟದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬದಲಾಗಿದೆ. 'ಆಳ್ವಾರರ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ವೈಷ್ಣವ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯ ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಜನಾಂಗದವರು ಧರ್ಮಪ್ರಸಾರದ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ನಟರಾಗಿರಬೇಕು'(ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೮, ಪು.೩೪). ಜಾತ್ರೆ-ಉತ್ಸವ-ಹಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ಹಣಕೊಟ್ಟು ಕರೆಸಿ 'ಆಟ' ಆಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ದಾಸರಾಟದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳೆರಡು ಭಾಗವಹಿಸುವುದು. ಗಣಸ್ತುತಿಯಾದ ನಂತರ ಹಾಲು-ಮೊಸರು ಮಾರುವ ಗೊಲ್ಲತಿ ಬಂದು ನರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕೃಷ್ಣ ಬಂದು ಅವಳನ್ನನು ಸುಂಕಕೊಡು ಎಂದು ಪೀಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ವಾದ-ವಿವಾದ ನಡೆದು ಕೊನೆಗೆ ಅವಳು ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಪೂರ್ವರಂಗ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ನಂತರ ನಾಯಕಿ ಚಿಮಣಾಬಾಯಿ ಮೇಳದ ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕ ಗೊಡ್ಡಿ ಭೀಮಣ್ಣ ಬಂದು ಅವಳ ಅಂಗಾಂಗ ವರ್ಣನೆ ಮಾಡಿ ತನಗೆ ಒಲಿಯಬೇಕೆಂದು

ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇವಳು ನಿರಾಕರಿಸಿ ವಾಗ್ವಾದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಕಲ್ಗಿ-ತುರಾಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಇದೇ ಆರೇಳು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಡುವೆ 'ಜವಾರಿ'(ವಿದೂಷಕ) ಅವರಿಬ್ಬರ ವಾದ-ಪ್ರತಿವಾದಗಳಿಗೆ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಹಚ್ಚಿ ಕೆಲಸಲ ಅಶ್ಲೀಲ ಸ್ಪರ್ಶಕೊಟ್ಟು ನಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಐದಾರು ತಾಸಿನ ತನಕ ನಡೆದು ನಾಯಕನಾಗಲಿ, ನಾಯಕಿಯಾಗಲಿ ಸೋಲನೊಪ್ಪದೆಯೇ 'ಆಟ' ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ವಾದ-ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯುವುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕವನ್ನಾಡುವ ದಾಸರನ್ನು 'ದೊಂಬಿದಾಸ'ರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ'(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು.೩೯).

'ದಾಸರಾಟ' ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ 'ತಮಾಷಾ' ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ ಎಂದು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. 'ಈ ತಮಾಷಾ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತತ್ವಗಳ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಆಯಿತು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಷಾದಲ್ಲಿ ದಾಸರಾಟದ ಗೊಡ್ಡಿಭೀಮಣ್ಣ ಗಲಪೋಜಿಯಾಗಿಯೂ, ಇಲ್ಲಿನ ಚಿಮಣಾ 'ರಾಧಾ' ಆಗಿಯೂ ಜವಾರಿ 'ಸಕಾರಾಮ್ ತಾತ್ಯಾ' ಆಗಿಯೂ ಹೊಸ ಹೆಸರು ತಾಳಿದರು. ಈ ಹೊಸ ತಮಾಷಾ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತುಂಬ ಹಬ್ಬಿ ಇಂಥ ಅನೇಕ ಮೇಳಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಭೇಟಿ ಕೊಟ್ಟವು. ಇದನ್ನೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರು 'ರಾಧಾನ ಆಟ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಮತ್ತೆ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ರಾಧಾನ ಆಟಕ್ಕೂ ದಾಸರಾಟಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿರಲಿ ದಾಸರಾಟ ದ್ರಾವಿಡ ಬಯಲಾಟದ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವಾಗಿರಬಹುದೇನೋ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ದಾಸರಾಟದಂತೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅಡ್ನಾಡುವಕೂಟಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ದ್ರಾವಿಡರಲ್ಲಿದ್ದವೆಂಬ ಮಾತು ಈ ಊಹೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯ , ಪು.೩೫).

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಾಸರಾಟ ಒಂದು ಜನಾಂಗ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದು ಹಾಗೂ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟುಮಾಡುವುದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಂಗರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ಘಟ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

೫.೫ ಗೊಂಬೆಯಾಟ

ನಮ್ಮ ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ-ವಿಕಾಸವನ್ನು ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಮೂಲದಿಂದ ಗುರುತಿಸುವ ಚರ್ಚೆ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ಶ್ರೀ ಗೌರೀಶಕಾಯ್ಕಿಣಿಯವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಮೂಲ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವು ಮೂಲತಃ

ಗೊಂಬೆಯಾಟದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಒಂದು ನೃತ್ಯನಾಟ್ಯ ರೂಪಕವಿಧಾನ. ಅಲ್ಲಿ ತೆರೆಯ ಮರೆಯಿಂದ 'ಸೂತ್ರಧಾರ'ನು ಕುಣಿದಾಡಿಸುವ ನಿರ್ಜೀವ ಗೊಂಬೆಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಸಂಚಾಲನೆಯಲ್ಲಿ ಸಜೀವವಾಗಿ ಕುಣಿದಾಡುತ್ತವೆ'.(ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ, ೧೯೯೩, ಪು.೮೪). ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ತೀರಾ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಚೀನಿಯರ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರ ಮಾಯಾವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಜಿಪ್ತ ಗೋರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. 'ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆ' 'ಬೊಂಬೆಯಾಟ' ಕಪಟನಾಟಕ ಸೂತ್ರಧಾರಿ' ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳು ಮಹಾಭಾರತ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಕನಕದಾಸರ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. 'ಕ್ರಿ.ಶ.೧೪೭೦, ೧೫೨೧ರ ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳಿಂದ ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೭೫, ಪು.೮೨).

ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ, ಬಳ್ಳಾರಿ ಮತ್ತು ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. ಎತ್ತರವಾದ ಒಂದು ಚಾವಡಿಯೋ ಜಗುಲಿಯೋ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಇಡೀ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ರಂಗಸ್ಥಳವಾದೀತು. ಏಳೆಂಟು ಅಡಿ ಉದ್ದ, ಐದಾರು ಅಡಿ ಅಗಲ, ನಾಲ್ಕೈದು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಇಂಥ ಸ್ಥಳ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದೊರೆಯದಿದ್ದಾಗ ಮರದ ಹಲಗೆಜೋಡಿಸಿ ವೇದಿಕೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ತೆರೆಯಿದ್ದು, ಅದು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರ ಕುತ್ತಿಗೆ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ. ಪರದೆಯ ಒಂದು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೊಂದಿಗೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರು ತಮ್ಮ ಎರಡೂ ಮುಂಗೈಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಾ, ಗತ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಶಬ್ದ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳೇ ಗೊಂಬೆಗಳ ಪರವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವರು ಮತ್ತು ಹಾಡು ಹೇಳುವರು. ಗೊಂಬೆಗಳು ಹಗುರವಾದ ಜಾತಿಯ ಮರವಿದ್ದು, ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿಯಿಂದ ಎರಡೂವರೆ ಅಡಿಯವರೆಗೆ ಎತ್ತರವಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತದ ಕತೆಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಾರೆ. 'ಅನೇಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬಗಳ ಅನುವಂಶಿಕ ವಿದ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದು ಗೊಂಬೆ ಕುಟುಂಬಗಳು ಈಗಲೂ ಇವೆ. ಬೆಳಗಾವಿಯ ಗೊಂಬೆ ಅನಂತಾಚಾರ್, ರಾಣೆಬೆನ್ನೂರಿನ ಬಾಪು ರಾಮಾಚಾರ್ ಪಾಂಡುರಂಗಿ ಮುಂತಾದವರು ಈ ಆಟದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹುದ್ದರಿಗಳು. (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೭೫, ಪುಟ:೪೩). ಪ್ರಪಂಚದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ವಿಕಾಸ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.

೫.೬ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ

'ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತ'ರೆಂಬ ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆಟ ನಡೆವಾಗ ಇಡೀ ಕುಟುಂಬವೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಚರ್ಮದ ಮೇಲೆ ಚೂಪಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ, ತಕ್ಕ ಆಕಾರಕ್ಕೆ ಕತ್ತರಿಸಿ ಈ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ತೊಗಲುಗೊಂಬೆಗಳು ತೆಳ್ಳಗೆ ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ರುಂಡ ಮುಂಡ ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗೊಂಬೆಯ ಎರಡೂ ಕೈಯ ಕುಡಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ತೆಳ್ಳನೆಯ ಅಚ್ಚೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಪಾರದರ್ಶಕವಾದ ಬಿಳಿಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಈ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಬೆಳಕು (ದೊಂದಿ, ಪೆಟ್ರೋಮ್ಯಾಕ್ಸ್) ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಪರದೆ-ಬೆಳಕಿನ ನಡುವೆ ಈ ಗೊಂಬೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಬೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಬಳಸುವ ಬಿಳಿ, ನೀಲಿ, ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳು ದೀಪದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಆರೇಳು ಬಣ್ಣಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಮಹಾಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣ, ಭಾಗವತದ ಕತೆಗಳೇ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಮೇಳ ಹಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೋಲಾರ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ, ಮಂಡ್ಯ, ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಜನಾಂಗ ಹೆಚ್ಚು ವಾಸವಾಗಿದ್ದು ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ.

'ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆ ದನಕರುಗಳ ಜಾಡ್ಯ ನಿವಾರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಿಳ್ಳೆಕ್ಯಾತರನ್ನು ಕರೆಸಿ ಆಟವಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ನಂಬಿಕೆ ಸಡಿಲವಾಗುತ್ತಿರುವ ಜೊತೆಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ಮನರಂಜನೆಯ ವಿಧಾನಗಳೂ ಇಂಥ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಮೂಲೆಗುಂಪಾಗಿಸಿಬಿಟ್ಟವು (ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು.೩೩).

೬. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಸಂರಚನೆ

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ ಇತಿಹಾಸಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಕಲೆಗಳ ಹುಟ್ಟು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಆರಾಧನೆ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಜನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಗಳು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು ಈ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪದ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕಾಲಾಂತರದ ಕಲೆಯ ವಿಕಾಸದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡು ಪರಿಪೂರ್ಣವೆನ್ನುವ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಟರು-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. "ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಕುಣಿಯುವ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ'ದ ಉದ್ದೇಶ ಗೌಣವಾಗಿದ್ದು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ" (ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೪, ಪು.೨೦). ತದನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮರೆಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳು ಮೇಳೈಸಿ ನಾವಿಂದು ಕರೆಯುವ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದಯವಾದದ್ದು ಕ್ರಿ.ಶ.೧೭, ೧೬, ೧೭ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ.

"ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಅದೇನೇ ಆಗಿರಲಿ, ಭಾರತದ ಕಲೆಗಳ ಮೇಲಾದ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿನಂತೆ ಧರ್ಮದ ಅಧೀನತೆಯನ್ನೊಪ್ಪದೆ ವೈಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮರೆವ ಕಲಾ ಪ್ರಸ್ಥಾನಗಳು ಉದಯಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಧರ್ಮ ಭಾರತೀಯನ ಜೀವನದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಅಂಗವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ(ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೬೫, ಪು.೪೧೧). ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಧರ್ಮ ಮೂಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ನಾವಿಂದು ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ

ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹದಿನೈದು, ಹದಿನಾರು, ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು ಇದನ್ನೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಗಮನಿಸಬಹುದು. 'ಬಯಲಾಟ' ಎಂಬ ಪದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಬಯಲಾಟವು ಮೊದಮೊದಲು ಇಂತಹ ಗುಡಿಗುಂಡಾರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳಕು ಕಂಡಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗರ್ಭಗುಡಿಯ ಮುಂದೆ ನವರಂಗ ಇರುವುದುಂಟು. ಅದೇ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದಾಗ ನವರಂಗದ ಸುತ್ತಲೂ ಜನ ಕುಳಿತು ಕೇಳುತ್ತಿತ್ತು. ಬರಬರುತ್ತ ಗುಡಿಯ ಆವರಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಿರಿದೆನಿಸಿರಬೇಕು. ಆಗ ಅದನ್ನು ಬಯಲಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬಯಲಲ್ಲಿ ಅಟ್ಟವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಈ ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡತೊಡಗಿದಂದಿನಿಂದ ಇವಕ್ಕೆ "ಬಯಲಾಟ" ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. (ಎಂ.ಎಸ್.ಸುಂಕಾಪುರ, ೧೯೭೪, ಪು.೫). ನಾಟಕಕಲೆ ಏಕೆ ಬಯಲಿಗೆ ಬಂತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೂ ಒಂದು ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. "ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ -ಬಯಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದಕ್ಕೆ ರಾಕ್ಷಸರು ವಿಘ್ನವೊಡ್ಡಿದರೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿಂತಿತೆಂಬ ಘಟನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಚಿಂತಿತನಾದ ಭರತನು ಬ್ರಹ್ಮನ ಬಳಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಒಯ್ದಾಗ ಅವನು ವಿಶ್ವಕರ್ಮನನ್ನು ಕರೆದು ನಾಟ್ಯಮಂಟಪದ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಸಿಕೊಟ್ಟನೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ"(ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೪, ಪು.೬೧). ಹೀಗೆ ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ರೂಪ-ರಚನೆಗಳ ಅಂತಃಸತ್ವದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅಂತಹ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ೧೫, ೧೬, ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಭಕ್ತಿಚಳುವಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಾವಿವತ್ತು 'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ' 'ಜಾನಪದ' ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ದೊಡ್ಡ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬೇರು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಒಮ್ಮೆ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಕೇರಳದ ಕೃಷ್ಣನಾಟ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ; ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚಿಪುಡಿ; ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಭಾಗವತಮೇಳ; ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಸಲೀಲಾ-ರಾಮಲೀಲಾಗಳು ಒರಿಸ್ಸಾದ ಛಾವು; ಬಂಗಾಳದ ಜಾತ್ರ; ಅಸ್ಸಾಮಿನ ಅಂಕಿಯಾನಾಟ -ಹೀಗೆ ನಾವಿವತ್ತು ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ನಿರ್ಣಾಯಕ ರೂಪ ಪಡೆದಂಥವು" (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೧೫೭). ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ನಾವಿಂದು ಕರೆಯುವ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಮೂಡಲಪಾಯ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶೈವ-ವೈಷ್ಣವ ಕಥಾನಕಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಕುಮಾರರಾಮ, ಸಾರಂಗಧರ, ಕರಿಭಂಟನ ಕಾಳಗ, ಇತ್ಯಾದಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥಾನಕಗಳಿದ್ದರೂ, ರಾಮಾಯಣ-ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ, ಶೈವ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ಕಥನಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. "ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮ, ಜೈನಧರ್ಮಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ವೈದಿಕ-ಶೈವ ಧರ್ಮಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದುದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಸಂಗಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಗಿದ ನಂತರ (ಕ್ರಿ.ಶ.೫ನೇ ಶತಮಾನ) ದಕ್ಷಿಣವು ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ ವೈದಿಕ ಮತ್ತು ಅವೈದಿಕ ಧರ್ಮಗಳ ಹೋರಾಟವನ್ನೇ

ಕಾಣಬೇಕಾಯಿತು. ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವದ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಅವೈದಿಕ ಜೈನಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮಗಳು ರಾಜಕೀಯ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಪಡೆದು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಆಶ್ರಯವಿತ್ತ ಕಳಭದ್ರರ ಪತನದೊಂದಿಗೆ ಆ ಎರಡು ಧರ್ಮಗಳ ಅದರಲ್ಲೂ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಅವನತಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಶೈವ ವೈಷ್ಣವ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥಗಳೆರಡೂ ತೀರ, ವೈದಿಕ ದೇವತೆ ಕೊನೆಗೆ ಆತ್ಮವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಈ ಅವೈದಿಕ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ನಾಯನಾರ್ ಆಳ್ವಾರರ ಮುಂದಾಳ್ತನದಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಿದವು. ಹೀಗೆ ಎದುರಿಸುವಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರದ ಭಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ತಾತ್ವಿಕ ಅನುಭೂತಿ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಾಡಿನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಈ ಮುಂದಾಳುಗಳು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟರು. ಹೋದ ಹೋದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಭಾಷಣ ಚರ್ಚೆ ವಾದವಿವಾದಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಸಂತನೊಬ್ಬನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭಕ್ತರು ಸೇರಿ ಹಾಡುತ್ತಾ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ದಕ್ಷಿಣವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಅನೇಕ ಸಲ ಸುತ್ತಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಸಂತರು ವಿಷ್ಣುವಿನ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ನರಸಿಂಹಾವತಾರವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳವಾಗಿ ಹಾಡಿ, ಅಭಿನಯಿಸಿ ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದರೆಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೬೫, ಪು.೧೩). ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದ: ೧೪-೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಭಕ್ತಿಯ ಹಲವು ಕೇಂದ್ರಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಹಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಹಲವು ಸಂತರು ಕೂಡುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಥ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ 'ನಾಟಕಕೃತಿಗಳು' ರಚಿತವಾದವು. ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಲವು ಸಂತರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಹಾಗೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವಾಗ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳೂ, ಕಥನ-ವಾಚನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೂ, ಸಮರ ಕಲೆಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಆಯಾಯಾ ಪ್ರಕಾರದ ಅಂಗಾಂಶಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗುವಾಗ ಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದವು. ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೫-೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ 'ಜಾತ್ರಾ' ಎಂಬ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವು (ಚೈತನ್ಯರು ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಹರಿಕಾರರು) ಕೃಷ್ಣಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಕೃಷ್ಣ-ರಾಧರ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತ ಹಾಗೆ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ 'ಜಾತ್ರಾ' ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರಾಧನಾಟ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೧೫೯) ಭಕ್ತಿ ಚಳುವಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಆದರದೆ ಆದ ಕಾರಣಗಳಿರುವ ಹಾಗೆ ಶೈವಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. "ದ್ರಾವಿಡ ಅಧಿದೇವತೆ ಶಿವ. ನಾಟ್ಯವೇ ಅವನ ಲೀಲೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಶಿವನಿಗೆ ನಟನೆಂದೂ, ನಟೇಶನೆಂದೂ, ನಟರಾಜನೆಂದೂ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯ ಶಿವನದಾದರೆ ಪಾರ್ವತಿಯ ನೃತ್ಯ ಲಾಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶಿವಭಕ್ತರು ಮಾತ್ರ ನಟುವರೆನಿಸಿದ್ದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ನಟುವರ ದ್ರಾವಿಡ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯುವುದು, ಕುಣಿಯುತ್ತಲೇ ನಟನೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಜನಾಂಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದರಿಂದಲೇ ಆಟದ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿತೆಂದು ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. (ಸುಂಕಾಪುರ. ಎಂ.ಎಸ್., ೧೯೭೪, ಪು.೩). 'ಶೈವಧರ್ಮವಂತೂ ಸಂಗಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಸಂಗಮ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಿವನೇ

ಶ್ರೇಷ್ಠ ದೇವತೆಯೆಂಬಂಥ ವರ್ಣನೆಗಳಿವೆ. ಲಯದ ದೇವತೆ (ಕುರ್ರಮ್) ಆಗಿ ಶಿಲಪ್ಪದಿಗಾರಂ, ಮಣಿಮೇಕಲೈ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಶಿವನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪವೊಂದು ಮದ್ರಾಸದ ಗುಡಿಮಲ್ಲಿಂತ ಎಂಬಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಬೌದ್ಧರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಜಾಸ್ತಿಯಾದಾಗ ೬೩ಜನ ಪುರಾತನರು (ನಯನಾರರು) ಶಿವಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಸಾರ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಶ್ರಮಿಸಿದರು. ದೇಶೀ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಮಹಿಮೆ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ದೊರೆವ ಸುಖಶಾಂತಿಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ೯ರಿಂದ ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಶಿವಭಕ್ತಿ ಪಂಥವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಾದ ಶೈವಾಚಾರ್ಯರು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ, ನಂತರದ ಸಂತನಾಚಾರ್ಯರು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶಿವಶರಣರು ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದರು (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಪು.೧೪, ೧೯೬೫). ಈ ಪ್ರಭಾವವದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪುರದಹನ, ಕಾಮದಹನ, ತಿರುನೀಲಕಂಠ, ಸಿರಿಯಾಳ, ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ, ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟ, ಬಯಲಾಟಗಳು ರಚಿತವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಮೇಲಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ಉತ್ತರದ ಶಕ್ತಿಪಂಥಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಲ್ಗಿ ತುರಾ (ಹರದೇಶಿ-ನಾಗೇಶಿ) ಎಂಬ ರಾಗ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಉಂಟಾದವು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. (ಶೈವಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವಕತೆಯಿದೆ ಶೈವಕತೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣವು ಒಂದಾಗಿದೆ.)

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಇದನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದು ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಎಂಬುದು ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಬರುವ ಶೈವ-ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮಗಳ ಪ್ರಭಾವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಂಗತಂತ್ರ ಸಂಗೀತ ಎಲ್ಲದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಚಿತವಾದದ್ದು. ಅಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಅರೆರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಗೆರೆ ಎಳೆದು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬಲ್ಲ ಎಲ್ಲ ತರದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು 'ಅರೆರಂಗಭೂಮಿ' ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಏಕೆಂದರೆ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣದೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಜನಪದ ಮೇಳಗಳು ಅದೇ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿವೆ. ಕಥನಗೀತ ಪರಂಪರೆಗಳಿವೆ, ಲಾವಣಿಗಳಿವೆ, ಚೌಡಿಕೆ ಮೇಳಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಅರೆರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದರೂ ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿವೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಅರೆರಂಗಭೂಮಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ (ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಬಂದ)ಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅರೆರಂಗಭೂಮಿ-ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡು ಕಲೆಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಒಂದೇತೆರನಾಗಿದೆ. ಕಲೆ ನಾಟಕವಾದಾಗ ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಹಂತ ತಲುಪಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಟರು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ವಾಚನ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಉಳಿಯದೆ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಬಿಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟರ ನಡುವಿನ ಅಂತರ (distance) ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಷ್ಟು ಗೆರೆ ಎಳೆದ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇವು ಆಚರಣೆಗಳಾದ ಕಾರಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟರ ಸಹಭಾಗಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವಂಥವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವರಿಗೆ ಒಂದು ತಂಡದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ತಂಡಕ್ಕೆ ಕಲಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಟರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ಕಥನಗಳೇ ಆಗಿವೆ, ಅವು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮಂಟೇದ, ಮಾದಪ್ಪ, ಜುಂಜಪ್ಪ ಎಲ್ಲರ ಕತೆಗಳು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಏಕೆ ಪದೇ ಪದೇ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ ಪ್ರತಿಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಇವು ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿವೆ. ಈ ತರಹ ವಿಕಸನಶೀಲತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಕಲೆ ತನ್ನ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿದೆ.

೬.೧ ವೈಷ್ಣವ-ಶೈವ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ

ನಮ್ಮ ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಆಚರಣಾ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು ಕ್ರಿಯಾರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಚರಣಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾದದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದಹಾಗೆ ಆಚರಣೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಕಲೆಯ ಛಾಯೆಯೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು.

ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಬಂಧಿವಿದೆ. ಆದರೆ ವೈಷ್ಣವ ಅಥವಾ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ವೈಚಾರಿಕವಾದ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ವಚನ ಚಳುವಳಿ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ವಚನ ಚಳುವಳಿ ಭಕ್ತಿಪ್ರಧಾನತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿತು. ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಚರಣಾತ್ಮಕವಾದ್ದರಿಂದ ಹಾಗೂ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಕಲೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ಕಾರಣ ವೈಷ್ಣವ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು ಕಲೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಶೈವಸಣ್ಣಾಟಗಳು ವಚನ ಚಳುವಳಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ

ಬೆಳೆದುಬಂದುದರಿಂದ ಉದ್ದೇಶಪೂರಕವಾಗಿ (ಪ್ರಯತ್ನಪೂರಕವಾಗಿ) ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗಡೆ ಶೈವತತ್ವಗಳನ್ನು ತೂರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವು. ಉದಾ: ತಿರುನೀಲಕಂಠ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಇತ್ಯಾದಿ ಆಟಗಳು. ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ರಚನೆಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇದಾಗಿದ್ದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಿದ್ದ ವಿಚಾರಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಕಾರಣ ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲೂ ವೇಶ್ಯ, ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ, ಗಂಡು ಹೆಚ್ಚು, ಹೆಣ್ಣು ಹೆಚ್ಚು ಎನ್ನುವ ಜಗಳ ಹಾಗೂ ಶಿವ ದಕ್ಷ ಬ್ರಹ್ಮನ ಕಾಳಗ ಈ ಅಂಶಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಅಂಶಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಶೈವ-ವೈಷ್ಣವ ಎನ್ನುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗೌಣ ಮಾಡಿ ಕಲೆ ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ಚಳುವಳಿಗೂ ಭಕ್ತಿ ಚಳುವಳಿಗೂ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮ ಪ್ರಸಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿತ್ತು.

ವೈಷ್ಣವ ಆಟಗಳಲ್ಲೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಆ ಧರ್ಮದ ಸಾರವನ್ನಲ್ಲ. ಆ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲ ವಾದದ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಕಲೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಮೀರಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ.

ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದಲ್ಲಿ ಆಚರಣೆ ರೂಪವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಕಲೆ ನಂತರ ಹಲವು ಹತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳತ್ತ ಹರಿದದ್ದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಹಾಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅನೇಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪಂಥಗಳು ಕಲೆಯನ್ನು ತತ್ವ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದರು. ರಂಗ ಸ್ವೀಕರಣೆಯ ಅಂಶಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ.

ಶೈವಸಣ್ಣಾಟಗಳಿಗೆ ಧರ್ಮಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವೀರಶೈವಧರ್ಮ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡ ಧರ್ಮವಾಗಿತ್ತು. ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅದನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಬಳಕೆಗೊಂಡ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರದೆ ಕಲೆಯ ಅಂಶಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡು ಆ ಸತ್ವಗಳಿಂದಲೇ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಕಲೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅದು ನಿಶ್ಚಿತ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ತೋರಿಸಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಮತಧರ್ಮಗಳು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯವು ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

೬.೨ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಆರಾಧನೆ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂತರವಿಲ್ಲದೆ ಸಹಭಾಗಿತ್ವವೇ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಎಂಬ ಪದ ಪರಿಷತ್ (ಮನುಸ್ಮೃತಿ) ಪದದ ತದ್ಭವ ರೂಪ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಬಳಸಿರುವ ಪಾರಂಪರಿಕಕ ಪದಗಳೆಂದರೆ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' 'ಆರ್ಯಮಿಶ್ರ' (ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ' 'ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ) 'ಪ್ರಾಶ್ನಿಕ' (ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತಂ) ಎಂಬ ಪದಗಳು. ಭರತಮುನಿ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಯಾರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

> ಅವ್ಯೆಗ್ರ್ಯ ್ಯಃ ಇಂದ್ರಿಯೈಃ ಶುದ್ಧಃ ಊಹಾಪೋಹವಿಶಾರದಃ|
> ವ್ಯಕ್ತಾದೋಷೋನುರಾಗೀ ಚ ಸ ನಾಟ್ಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಃ ಸ್ಮೃತಃ|
> ಯಸ್ತುಷ್ಟೇ ತುಷ್ಟಿಮಾಯಾತಿ ಶೋಕೇ ಶೋಕಮುಪೈತಿ ಚ
> ದೈನ್ಯಃ ದೀನತ್ವಮಭ್ಯೇತಿ ಸ ನಾಟ್ಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಃ ಸ್ಮೃತಃ||
> (ಅ.೨೭ ಶ್ಲೋ.೫೧-೫೨)
> ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಜಾಗೃತವಾಗಿರಬೇಕು.
> ಗ್ರಹಣಶಕ್ತಿ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು.
> ಊಹೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು
> ಅಪೋಹೆಯಲ್ಲಿ ನಿಪುಣನಾಗಿರಬೇಕು.
> ನಿರ್ದುಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕು.
> ಅನುರಾಗ (ಆಸಕ್ತಿ)ವುಳ್ಳವನಾಗಿರಬೇಕು
> ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ಸಂತುಷ್ಟ
> ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ದುಃಖಕ್ಕೆ ದುಃಖಿತ
> ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ದೈನ್ಯದ ಎದುರು ದೀನನಾಗಿರಬೇಕು. ಎಂಥವನೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ
> (ಶ್ರೀರಂಗ, ೧೯೬೯, ಪು೭).

ಇವಿಷ್ಟು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಭರತಮುನಿ ಒಂದು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಕಲ್ಪನೆಯೊಳಗೆ ಇರುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಎರಡು ಸ್ವರೂಪಗಳು ಇದ್ದವು ಎಂಬುದು ಮನಗಾಣುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಶಿಷ್ಟರಂಗಭೂಮಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿ. 'ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣ ಇವೆರಡರ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಾಗರಕ ರಂಗಭೂಮಿಯು ರಾಜರ ಇಲ್ಲವೆ ಧನಿಕರ ಅರಮನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಮರ್ಯಾದಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮತ್ತು ಬಡವರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿತ್ತು. ನಾಗರಕ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಧನಿಕರ ರಂಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾರಾದ್ದರಿಂದ

ಅಲ್ಲಿಯೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಆರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಆವಾರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಯ್ಕೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಂದ ನಡೆಯದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು'(ಶ್ರೀರಂಗ, ೧೯೬೯, ಪು.೪,೫). ಈ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನೆರೆದ ಜನಸಮುದಾಯವಾದ್ದರಿಂದ 'ಸಮಾಜ' (ಆರ್ಜ ಯಜ್ಞ, ಆಜಿಕ ಯಾಜ್ಞಿಕ) 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ ವಿಭಿನ್ನ ರುಚಿಯಿರುವ ಈ ಎರಡು ಸಮೂಹವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸ 'ನಾಟ್ಯಂ ಭಿನ್ನರುಚೇಃ ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪಿಂ ವಾಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ' ಇಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನರುಚಿ ಜನರೆಂದಾಗ ವಿದ್ವಜ್ಜನರೇ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲದೆ 'ಸಮಾರಾಧನಂ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಅರ್ಥವಿದೆ. 'ಸಮಾರಾಧನಾ' ಒಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮಾಜದ್ದು. 'ಜಾನಪದ ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ನಾಟಕದತ್ತ ಸಾಗುವುದೆಂದರೆ 'ಜನಸ್ಯಬಹುಭಾಷ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ' ದಿಂದ ಸಹೃದಯದ ರಸಾನುಭೂತಿಯತ್ತ ಸರಿಯುವುದು. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬಯಲಾಟದಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ 'ನಾಟಕ' ವೆಂಬ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ 'ರೂಪಕ' ಪ್ರಕಾರ ಉಂಟಾಯಿತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ದಾಖಲೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.(ಗೌರೀಶಕಾಯ್ಕಿಣಿ, ೧೯೬೩, ಪು.೯೪). 'ಸಮಾಜ' ಎಂದರೆ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ' ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಥವ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದ ರೂಢವಾಗಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವೇ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಎಂದು ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಲು ನೆರೆದ ಜನಸಮೂಹಕ್ಕೆ 'ಸಮಾಜ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದ್ದಿತು. ಪ್ರಾಣಿವಧೆವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಜೂಜಾಟಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳು ನೋಡಕೂಡದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅಶೋಕನು ಒಂದು ಶಿಲಾಲೇಖದಲ್ಲಿ 'ಸಮಾಜೋ ನಾ ಕರ್ತವ್ಯಃ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಗ್ರಾಮ ಸಮಾಜದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆ ಆರಾಧನೆಯಾದ್ದರಿಂದ, ಜಾತ್ರೆ-ಉತ್ಸವ-ಹಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಏರ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ, ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಜನಸಮೂಹಕ್ಕೆ 'ಪರಸಿ' ಎನ್ನುವ ಪದವು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. 'ಪರಸಿ' ಪರಿಷತ್ತು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪದಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಭಾಷಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗವು ಕಾಲಪ್ರಿಯನಾಥವನ ಜಾತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿಸರ್ಗದೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಗೂಢತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಿಸರ್ಗದ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಲೀಲೆಗಳಾಗಿಯೇ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿತೇ ಹೊರತು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾಟಕವೊಂದು ಲೀಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಆರಾಧನೆಯನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಆಧುನಿಕರಂತೆ ರಂಜನೆಯಾಗಲೀ, ಅಪನಂಬಿಕೆಯಾಗಲಿ, ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅಭಿನಯ ನಿಜಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ಹಠವಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಅಪರಿಚಿತ ಜನಸಮೂಹ ಬಂದು

ಒಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿ ಮೆಚ್ಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಒಂದೇ ಸಮೂಹದ ಪರಿಚಿತವರ್ಗವೇ ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ಸಮೂಹ ಆ ಕಲೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಹಭಾಗಿತ್ವವನ್ನು ತೋರುತ್ತಿತ್ತು.

"ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಠ್ಯ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿತ್ತು. ನಟ ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರದ ನೆಪದಿಂದ ಅಂದಿನ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ಅರ್ಥಛಾಯೆಗಳನ್ನು ತಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ನೆರೆದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಅವನ ಅಭಿನಯ ರೂಪ ತಾಳುತ್ತಿತ್ತು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಲಿ ನಟನಾಗಲಿ ಕಾಲೈಕ್ಯ, ಸ್ಥಳೈಕ್ಯಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಾದವರಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಭಂಗ ಆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಚಾಲನೆ ತಂದುಕೊಡಬಹುದು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಪಳಗಿದ ನಟರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಈ ಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬಹುದು.

The changes taking place in the mind of the audience during performance and what it feels as the result of the impact of the play cannōt be discovered by any straight forward adding up of the sum of its parts (S.L.Stya: The elements of drama, ೧೯೮೪) ಎಂಬುದು ನಿಜ. ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಅಳೆಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದೂ, ವಿಧವಿಧ ಸಂಸ್ಕಾರವುಳ್ಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದವು ವಿಧವಿಧ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಯೋಗ್ಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹನುಮನಾಯಕನನ್ನು ನೋಡಿ ಆನಂದಪಡುತ್ತಾರೆ. ಪಂಡಿತರು ಪಾಮರರ ನಾಟಕ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಆನಂದಪಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಮಾಡಿ ನಾಟ್ಯಂ ಭಿನರುಚೇರ್ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ"(ಶಂಕರಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ, ೧೯೭೪, ಪು.೬೩).

ನಾಟಕ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ನಾವು ಯಾವ ಸಾಧಾರಣ ತತ್ವವನ್ನು (generalisation)ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರೆವೇ? ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣವೆಂದರೆ ದೇಶ-ಕಾಲ-ವ್ಯಕ್ತಿ-ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ, ರಂಗದಲ್ಲೂ, ಅಭಿರುಚಿಯಲ್ಲೂ ಮಾಡಿದ ಅಂತರ. ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ produce-consumer (ನಿರ್ಮಾಪಕ-ಗ್ರಾಹಕ) ಇವರ ನಡುವೆ ಮುಖಾಮುಖಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪರೋಕ್ಷ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. (ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ್, ೧೯೭೪, ಪು.೬೪).

"ನಾಟ್ಯಂ ಭಿನ್ನರುಚೇಃ ಜನಸ್ಯ ಬಹುಧಾಪಿ ವಾಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ" ಇಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ರುಚಿಯ ಜನರೆಂದಾಗ ವಿದ್ವಜ್ಜನರೇ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಸಲ್ಲದು. ಅಲ್ಲದೆ 'ಸಮಾರಾಧನಂ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಅರ್ಥವಿದೆ. 'ಸಮಾರಾಧನಾ' ಒಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮಾಜದ್ದು. Mass Entertainment ಅದು ರಾಜಸ ಪಾತಳಿಯದು. ಪದಗತ, ತಾಟಸ್ಥ್ಯಭಾವದ ಒಂದು ಆನಂದಾನುಭವ. ಆದರೆ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ರೂಪವಿದೆ. ಅದು ಸತ್ವೋದ್ರೇಕ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ನಾಟ್ಯವಸ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಸಾತ್ವಿಕ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮೀಪ್ಯ ಅದರಿಂದ ತನ್ಮಯತೆ ಹೆಚ್ಚು. ಇದರಿಂದ ರಸಿಕ ಅಂತರ್ಮುಖನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಜಾನಪದ ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ನಾಟಕದತ್ತ ಸಾಗುವುದೆಂದರೆ "ಜನಸ್ಯಬಹುಭಾಷ್ಯೇಕಂ ಸಮಾರಾಧನಂ' ದಿಂದ ಸಹೃದಯನ ರಸಾನುಭೂತಿಯತ್ತ ಸರಿಯುವುದು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬಯಲಾಟದಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ 'ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ 'ರೂಪಕ' ಪ್ರಕಾರ ಉಂಟಾಯಿತು-ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ದಾಖಲೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. (ಗೌರೀಶಕಾಯ್ಕಿಣಿ, ೧೯೯೩, ಪು.೯೪).

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಸ್ತುಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ಕಥಾನಕಗಳು ಈ ಕತೆಗಳನ್ನು ನಟರು 'ಗೊತ್ತಿರದ ಒಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ' ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ತಿಳಿವಿನ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಇದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು 'ಅನುಕೃತಿ' ಎಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ, ನಟನಾವರ್ಗಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಇದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವು ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿಗಳಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಆಯಾಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒತ್ತಡದಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡಿರುವಂತಹದ್ದು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಟನ ಸಹಭಾಗಿತ್ವದಷ್ಟೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಹಭಾಗಿತ್ವವೂ ಇತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಕಲೆಗಳ ಒಟ್ಟು ರೂಪದಲ್ಲೆ ಆಚರಣೆ-ಆರಾಧನೆಗಳ ಅಂಶ ತುಂಬಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕತೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಸಮೂಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸಮೂಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಡೆಗೆ ಧಾವಿಸಿದಾಗ ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟರ ನಡುವೆ ಅಂತರ ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ಇದು ಅನೇಕ ತರ ತೊಡಕುಗಳಿಗೂ ದಾರಿಯಾಯಿತೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರವರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನೊಮ್ಮೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳ ಪರಿಚಯವೇ ಇಲ್ಲದವರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು. ಆದರೆ ಅವರ ಶಿಕ್ಷಣವು ಅವರ ಜನಾಂಗದ ಆಳವಾದ ಸುಪ್ತ ಕನಸುಗಳ ಕತೆ-ಪುರಾಣಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಡದೆ ಇರಬಹುದು. ಇದನ್ನೇ Eliot ನಂತರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಸ್ಖಲನೆ ಎಂದು ಕರೆದನು. ಹೀಗೆ ವಿಘಟಿತವಾದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವೆ ಭಾವಗಳ ಸಂವಹನೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕಠಿಣವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮನೆಂದಾರು ಸೀತೆಯೆಂದರಾರು ಎಂಬುದರ ಅಲ್ಪ ಪರಿಚಯವೂ ಇಲ್ಲದವರ ಎದುರಿಗೆ 'ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತವನ್ನು ಆಡುವದೆಂತು? ಮೇರಿ, ಕ್ವೀನ್ ಆಫ್

ದಿ ಸಾಟ್ಸ್, ಇವಳು ಯಾರು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯದ ಇಂಗ್ಲೀಷ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರು ಗ್ಲೆಂಕೋದ ಕಗ್ಗೊಲೆಯ ಮೇಲೆ ಆಧಾರಗೊಂಡ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿದರೆ ಏನು ಬಂತು? ಶಿವನೆಂದರೆ ಯಾರು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರ ಎದುರು ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಅದು ಸರ್ಕಸ್ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾರರೆ? ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ 'ಅನುಕೃತಿ' Imitation of an action ಎಂದು ಕರೆದದ್ದು. ಮೊದಲು "ಕೃತಿ" ತುಸುವಾದರೂ ಗೊತ್ತಿದ್ದವರಿಗೆ ಮಾತ "ಅನುಕೃತಿ" ಅರ್ಥವಾದೀತು. ಗ್ರೀಕ್ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಯಟ್ರಿಯಸ್ ಯಾರು, ಅಗಾ ಮೆಮನ್ ಯಾರು ಈ ಮಿಡಿಯಾ ಯಾರು, ಇದು ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಗೊತ್ತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರ ರಂಗ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಮುಖಾಂತರ Communication (ಪರಿವಾಹನೆ) ಶಕ್ಯವಾಗಿ, ತನ್ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯರೂಪದ ನಾಟಕೀಯತೆಯೂ ತಿಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು. (ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ, ೧೯೭೪, ಪು.೭೫-೭೬). ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಈ ತರದ ಒಂದು ಕೃತಿ (ಸಂಸ್ಕೃತಿ)ಯ ಅರಿವಿನ ಮೂಲಕವೇ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜನಪದ ಪರಂಪರೆ ಮೌಖಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದ್ದರಿಂದ ಲಿಖಿತವಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಗತ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಡನೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಆಯಾಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಥನಗಳು ಸಾಧ್ಯಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿತ್ತು.

೬.೩ ನಟ-ನಟಿಯರು

ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಿತಾಮಹನೆಂದರೆ ಅಲೆಮಾರಿಗಳಾದ ಗಾಯಕರು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರು. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಇವರ ಉಲ್ಲೇಖ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ದ್ರಾವಿಡ ಕಾವ್ಯವಾದ "ಸಿಲಪ್ಪದಿಗಾರಂ' ತಮಿಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಕೂತ್ತು' ಎಂಬ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳು ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಇದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮನೋರಂಜನೆಯಾಗಿದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಟರನ್ನು 'ಕೂತ್ತರ್ ' ಅಥವಾ 'ಪೂರಣರ್ ' ಎಂದು ನಟಿಯರನ್ನು 'ವಿರಲಿಯರ್' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಪದಗಳು 'ತೊಲ್ಕಾಪ್ಪಿಯಂ' ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥ'ದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇವರು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಬವಣೆಗಳನ್ನು 'ಅಟ್ರುಪದ್ಯ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ೧೯೯೩, ಪು.೭೩)

'ನಟ' ಎಂಬ ಜಾತಿಯ ಚತುರ ಆಟಗಾರರು ತಮ್ಮ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕರೂಪವಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಮಾಯಣದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ 'ನಟ' ಜಾತಿಯವರಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಾನವಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಹಳಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವರು ನೃತ್ಯಗಾರರು.

ಇವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆ ಬಹಳ ಚುರುಕಾದರೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಗವತನ ಅಥವಾ ಸೂತ್ರಧಾರನ ತಾಳಕ್ಕೆ ಕುಣಿಯುವವರು. ನಡುನಡುವೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ. ಇಂದಿಗೆ ನಾವು ನೋಡುವ ಕಥನ ನರ್ತನವು ಇಂಥ ನರ್ತನ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. (ಶಂಕರಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ್. ಪು.೬೧ ೧೯೭೪). "ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ 'ನಟುವರ್ ' ಎಂಬ ಜನಾಂಗವಿದೆ. ಇದು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ನಟನೆಯನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ದೇವಸ್ಥಾನ, ರಾಜಾಶ್ರಯಗಳಿಂದ ಪೋಷಣೆ ಪಡೆದಿತ್ತು" ಎಂದು (ಹೊಸೂರು ಮುನಿ ಶಾಮಪ್ಪ, ೧೯೮೩)ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ 'ನಟ' ಎಂಬುದು ಜಾತಿಸೂಚಕ ಪದವಾಗದೆ ವೃತ್ತಿ ಸೂಚಕ ಪದವಾಗಿ ಈ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದವರು ಮುಂದೆ 'ನಟುವರ್ ' ಜನಾಂಗವಾಗಿ ಸೇರಿಹೋದರು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ನಟ' ಎಂಬ ಪದ ಜಾತಿಸೂಚಕ ಪದವೋ? ವೃತ್ತಿಸೂಚಕ ಪದವೋ? ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಲೆಮಾರಿಗಳಾದ ಜನಾಂಗ ತಮ್ಮ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ದೇವಸ್ಥಾನ, ಉತ್ಸವ ಇಂಥ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಾಯನ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಸರ್ವವಿದಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ವಿಭಿನ್ನ ಜಾತಿ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ಬಂದ ಈ ಜನ ಇದನ್ನು ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುರೂಪಿಗಳು, ವೇಷಗಾರರು, ದೊಂಬಿದಾಸರು, ಮುಂತಾದವರ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಪಗರಣದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ 'ನಟ'ರಾಗಿ ಇವರ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದಾದರೂ ಇವರನ್ನು ಕುರಿತು ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ದಾಖಲೆಗಳ ಕೊರತೆಯಾಗಿದೆ. ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ನಟ-ನಾಟಕೀಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅದರದೆ ಆದ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಇದೆ. ಈ ಜನವರ್ಗವೂ ಜನಪದರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮೂಲದ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವುದು ಇದೆ. ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ನಟನ ಲಕ್ಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಭರತ ಮುನಿ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. 'ತಾನು ಹೊರಗೆ ಇದ್ದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ನಟನು ರಂಗಸ್ಥಲವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಬಾರದು. ತನ್ನ ನಿಜದೇಹವನ್ನು ಬಣ್ಣದಿಂದ, ಭೂಷಣದಿಂದ ಮುಚ್ಚಬೇಕು. ತಾನು ರೂಪಿಸುವ ಪಾತ್ರದ ವಯಸ್ಸಿಗೆ, ರೂಪಕ್ಕೆ ವೇಷಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕು. ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದು ದೇಹವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಆಗಬೇಕು. ಹೀಗಿರುವಾಗಲೂ 'ಆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ನಾನು' ಎಂಬ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು'. ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ನಟನೆ' ಎಂದರೇನು ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಮೂಲತತ್ವ ಅಡಗಿದೆ. ಇದು ಅಭಿಜಾತ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತಾಯಿತು. ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿ ಇದಾವುದನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಸದೆ ಇಂದಿನ ಬಯಲಾಟದವರೆಗೂ ನಟನೆಯನ್ನು ಸಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಜನಪದರಿಗೆ ನಾಟಕವೊಂದು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕೆಲವು ವರ್ಗ(ದೊಂಬಿದಾಸರು, ವೇಷಗಾರರು, ಬಹುರೂಪಿಗಳು) ಈಗಲೂ ಅದನ್ನೊಂದು ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳದೆ ಒಂದು ಜನಪದ ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಇವರು ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕರಾಗಿರಬಹುದು. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ

ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ 'ನಟನ' ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೂ 'ವೃತ್ತಿನಟರ' ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೂ ಅಂತರವಿರುವುದು ಸತ್ಯ.

ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ನಟನಾಗುವವನಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇರಲೇಬೇಕೆಂದು ಜನಪದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ನಟರು ಸ್ವತಂತ್ರರು ಅವರಿಗೆ ಜನರ ರಂಜನೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಹಠವಿಲ್ಲ. ಜನರಾದರೂ ತಾವು ಕೊಟ್ಟ ಪಟ್ಟಿಯ (ಹಣ) ಸರಿತೂಕ ಮನರಂಜನೆ ಆಗಲೇಬೇಕೆಂಬ ಹಠವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ'(ಶಂಕರಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ್, ೧೯೭೪, ಪು.೬೫). ಆದರೆ ನಾಟಕ ಆಡುವುದು ಅವರಿಗೊಂದು ದೈವಿಕ ನಂಬಿಕೆಯ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ನಾಟಕವಾಡಿದರೆ ಮಳೆ-ಬೆಳೆ ಸಂವೃದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೋ ರೋಗರುಜಿನಗಳು ಹೋಗುತ್ತವೆ ಎಂದೋ ನಂಬದವರು ಇವರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಗುಣಿಸಿಟ್ಟ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಲಿ, ನಿಯಮಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ನಡೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಸಮೂಹ ಅದರ ಸಾಧಕ-ಬಾಧಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನಿಗೆ ವಾಕ್ ಚಾತುರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಾಡುವ ಕಂಠವಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಆ ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಆ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ನಟ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ತನ್ನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯನಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಬದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ 'ಕಥಾವಸ್ತು' ಜನಜನಿತವಾಗಿದ್ದು ನಟರು ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವತುಂಬುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಆ ಪಠ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕೃಷ್ಣನ ಡೈಲಾಗುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ತಾನು ಭೀಮನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಿರುವುದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಅದೊಂದು ಅಭಿನಯ ಎಂಬ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರದ ತಲ್ಲೀನತೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ 'ನಾನು' ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆತಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುರುಷರಿಗಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೂ ಸಮಭಾಗಿತ್ವವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜನಪದ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣು ಸಮಾನವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ: ಸಿದ್ಧಿಯರ ಕುಣಿತ, ಜೋಗತಿ ಮೇಳ, ದೊಂಬಿದಾಸರ ಮೇಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಮೂಡಲಪಾಯ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪುರುಷರೇ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿನಿರತ ಜನಪದ ಮನೋರಂಜಕರಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರಿಬ್ಬರು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಅರೆರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಶಿಲ್ಪ ನರ್ತಕಿಯದೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. "ಆನೆಯ ಶತಮಾನದ ಶಾಸನದಿಂದ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಬಹುಮಾನವಿತ್ತ ಸಂಗತಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ೧೧ರಿಂದ ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಪಂಥ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಿ

ಹೋರಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ನಟಿಯರನ್ನಾಗಿ ನಿಯಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಮುಸ್ಲಿಮರ ದಾಳಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ದಾಸರಾಟದ ಮೇಳಗಳು ಧರ್ಮಪ್ರಸಾರ ಮುಗಿಸಿ ಅಥವಾ ಬಿಟ್ಟು ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನೇ ಕಸಬಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ತತ್ಕಾಲೀನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸತೊಡಗಿದವು. ಆ ಪದ್ಧತಿ ಇನ್ನೂ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಮಲ್ಲಯ್ಯನ ಭಕ್ತರಾದ ಮುರಳೇರ, ಯಲ್ಲಮ್ಮನ ಭಕ್ತರಾದ ಜೋಗತಿಯರು, ಹನುಮಂತನ ಭಕ್ತರಾದ ಡೊಂಬರ ಕುಟುಂಬಗಳ ಹೆಂಗಸರು ಅನುವಂಶಿಕವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ"(ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೬೫, ಪು.೬೫).

ನಾಟಕವೊಂದು ವೃತ್ತಿಯಾದಾಗ ಮತ್ತು ಅರೆರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಗ್ರಾಮ ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬ-ಉತ್ಸವ-ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆ ಸಮುದಾಯದ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪುರುಷಪ್ರಧಾನ ಕುಟುಂಬ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಮತ್ತು ನಟನೆಯನ್ನೇ ಕಸುಬಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ 'ನಟುವರ್ ' ಜನಾಂಗವನ್ನು ಅಂದಿನ ಸಮಾಜ ಕೀಳಾಗಿ ಕಾಣುತಿತ್ತು. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಟುವರರಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವಿರಲಿಲ್ಲ. ನಟಿಯನ್ನು ಈಗಲೂ 'ವೇಶ್ಯೆ', 'ಸೂಳೆ' ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಭಾವಿಸುವುದು ಗ್ರಾಮಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಸಣ್ಣಾಟ' ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯರಾಗಿ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ಮತ್ತು 'ದಾಸರಾಟ' 'ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪುನಃಚೇತನಗೊಳಿಸಿದವು. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಖ್ಯಾತಿಯ ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗವ್ವ, ಈ ಚಂದ್ರವ್ವ, ಆಲತಗಿಯ ಸೀತವ್ವ, ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಮುಖ ನಟಿಯರು.

ನಂತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮೀರಿ ಬೆಳೆದವು. ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಮಡಿವಂತಿಕೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ನಂಬಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

೬.೪ ಭಾಗವತ

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಹುಟ್ಟಿನ ಕುರುಹುಗಳನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಗವತನಲ್ಲಿ, ಮಾಸ್ತರನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೂ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಗವತರಿಗೂ ಹೋಲಿಕೆಗಿಂತ ವೈರುಧ್ಯಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಏಕೆಂದರೆ ರಂಗಸ್ಥಲದ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಭಾಗವತನೊಬ್ಬನೇ ವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇಡೀ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಮತ್ತು

ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಸಮವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ಸಹಭಾಗಿತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆಯೂ ಭಾಗವತರ ಆಟದ ಸಹಭಾಗಿತ್ವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದು ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಹುಟ್ಟಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿರಬಹುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ 'ಭಾಗವತರಾಟ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. (ಡಿ.ಕೆ.ರಾಜೇಂದ್ರ, ೧೯೮೦, ಪು.೧೨೧). ಹಾಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ಮಾಸ್ತರ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ 'ನಾಟಕದ ಮೇಸ್ಟ್ರು' 'ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಮೇಷ್ಟ್ರು' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಸಧ್ಯದಲ್ಲೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ 'ಕತೆಗಾರ' ಎನ್ನುವ ಪದಗಳನ್ನು ಮೈಸೂರು ಮಂಡ್ಯ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ, ಭಾಗವತದ ಕತೆಗಳಾಗಿದ್ದು ಈಗಾಗಲೇ ಆಯಾಯಾ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕತೆಗಳ ಹಾಗೆ ಈಗಷ್ಟೆ ಪರಿಚಯಿಸುವ ಕಥೆಗಳಂತೆ ಇವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಥಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ. ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಕೃತಿಯೇ ಮತ್ತೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಂದ ಅನುಕೃತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತ, ಅಥವಾ ಮಾಸ್ತರ ಈ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ಒಟ್ಟು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ಅವನಿಗೆ ಕತೆಗಾರ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಈ ಭಾಗವತನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ನಿರೂಪಕನಾಗಿಯೂ ಭಾಗವತ, ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಭಾಗವತ ರಂಗತಾಲೀಮಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಟದ ತನಕ ತಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಪಟ್ಟೆಯೆತ್ತಿ ಇವರನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ಆಟಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆಟ ಮುಗಿಯುವ ತನಕ ಭಕ್ತಿ-ಗೌರವಗಳಿಂದ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆಟದ ದಿನ (ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ) ಮಾಸ್ತರ ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಮುಖವೀಣೆ(ಮೊಕಮುಣೆ) ಮದ್ದಲೆ, ತಾಳಬಾರಿಸುವ ಇಬ್ಬರೂ ಸೊಲ್ಲಿನವರೊಟ್ಟಿಗೆ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಈ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತರರು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಅವರದೇ ಆದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜನಪದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮೂಹ ಕಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮ ಫಲಿತಾಂಶಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಕೊಡುಗೆಯಿಂದ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಒಟ್ಟು ಕತೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಹಾಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಯಾರು ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರ ಸಹಭಾಗಿತ್ವದಿಂದ

ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಫಲಿತಾಂಶಕ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ಕಾರಣಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅದೊಂದು ಆಚರಣೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

೬.೫ ರಂಗಸ್ಥಲ

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಯ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಹಾಗೆ ರಂಗಸ್ಥಲದ ಮೂಲರೂಪ ಗುಡಿ ಗುಂಡಾರಗಳು ಪೂಜಾಕೇಂದ್ರಗಳು ಗದ್ದುಗೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಗಳು ಕುಣಿತಗಳು ದೈವದ ಮುಂದೆ ಅಥವಾ ಸುತ್ತಮುತ್ತಿನ ಆಯಕಟ್ಟಿನ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪ ಬರುತ್ತಿದ್ದಹಾಗೆ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ವರ್ಗದ ನಡುವೆ ಅಂತರ ಬೆಳೆದಂತೆ ರಂಗಸ್ಥಲದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. "ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕದ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅಟ್ಟವೆಂದೂ, ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಸಾರಥಿಯೆಂದೂ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹಗಣವೆಂದೂ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸೋಗುಗಳೆಂದೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಪರಸಿಯೆಂದೂ ಹೆಸರಿದ್ದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. (ಎಂ.ಎಸ್.ಸುಂಕಾಪುರ, ೧೯೭೪, ಪು.೩). ಹಾಗೆ ಬಯಲಾಟದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೀಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. "ಬಯಲಾಟಗಳು ಮೊದಮೊದಲು ಇಂತಹ ಗುಡಿಗುಂಡಾರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳಕು ಕಂಡವು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಗರ್ಭಗುಡಿಯ ಮುಂದೆ ನವರಂಗ ಇರುವುದುಂಟು. ಅದೇ ರಂಗಸ್ಥಲ. ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದಾಗ ನವರಂಗದ ಸುತ್ತಲೂ ಜನ ಕುಳಿತು ಕೇಳುತ್ತಿತ್ತು. ಬರಬರುತ್ತ ಗುಡಿಯ ಆವರಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಿರಿದೆನಿಸಿರಬೇಕು. ಆಗ ಅದನ್ನು ಬಯಲಿಗೆ ತಂದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬಯಲಲ್ಲಿ ಅಟ್ಟವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಈ ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡತೊಡಗಿದಂದಿನಿಂದ ಇವಕ್ಕೆ 'ಬಯಲಾಟ'ವೆಂದು ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಆಟಗಳು ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದರೂ ಕತೆಗಾರ ದೇವಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅಟ್ಟವನ್ನೇರುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗಣಸ್ತುತಿ ಮಾಡಿ ಬಂದು ಅಟ್ಟವನ್ನೇರುತ್ತಾನೆ. ಆಟ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಮಂಗಳ ಹಾಡುತ್ತ ದೇವರ ಗುಡಿಗೆ ಆರತಿಯೆತ್ತುತ್ತಾನೆ. ಜನಪದ ಆಟಕ್ಕೆ ಮೂಲ ದೇವಸ್ಥಾನವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದರೊಂದಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ದೇವನಿರುವುದು ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ. ದುಷ್ಟರು ಇರುವುದು ಹೊರಗಡೆಯಲ್ಲಿ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ಬಯಲಾಟಗಾರರು ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗಮನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಂದಿಗೂ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ದೇವತಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಟ್ಟದೊಳಗಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದರೆ, ರಾಕ್ಷಸ ಇಲ್ಲವೆ ಖಳನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೊರಗಡೆಯಿಂದ ಆರ್ಭಟಿಸುತ್ತ ಅಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ. ದೇವತಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಎಂದೂ ಸಭಿಕರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಬೆನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. (ಎಂ.ಎಸ್.ಸುಂಕಾಪುರ, ೧೯೭೫, ಪು.೬). ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಮನರಂಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೂ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದಾಗ ಗುಡಿ ಗುಂಡಾರಗಳಿಗಷ್ಟೆ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ, ಜಾತ್ರೆ, ಉತ್ಸವ ಮತ್ತು ಮೇಳಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಇವು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕಲೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳು ಬೆಳೆದು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ರಂಗಸ್ಥಲದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಉಂಟಾಗಿದೆ.

ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳ ಮಧ್ಯೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳನ್ನೆ ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಅಟ್ಟಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. 'ದ್ರಾವಿಡರಲ್ಲಿ ೧೬ ಅಡಿ ಉದ್ದ ೧೪ಅಡಿ ಅಗಲದ ಅಟ್ಟಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಳತೆ ಇಂದಿನ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಅಟ್ಟದ ಅಳತೆಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಎತ್ತರವೆಷ್ಟಿರುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರದ ಅಟ್ಟಗಳೂ ನೆಲದಿಂದ ಎರಡು ಮೂರಡಿಗಳಷ್ಟು ಎತ್ತರದ ಮೇಲೆ ಇರುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕು ಬದಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಬಿದಿರಿನ ಗಳ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ರಂಗದ ಹಿಂಬದಿಯನ್ನಷ್ಟೆ ಆವೃತ್ತ ಮಾಡಿ ಉಳಿದ ಬದಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅಟ್ಟ ಇಂಥದೇ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿದೆ.(ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೬೫, ಪು.೪೭). ರಂಗಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಆಟಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ರಂಗಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಣ್ಣಾಟಕ್ಕೆ ಅಟ್ಟ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ೧೦ ಅಡಿ ಉದ್ದ ೧೦ ಅಡಿ ಅಗಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಎಡಬದಿಯಲ್ಲಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಲಬದಿಯಲ್ಲಿ ಡಪ್ಪಿನವರು ಅಥವಾ ತಬಲಾದವರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ಡಪ್ಪಿನವರು ಎದ್ದು ನಿಂತಿರುವುದರಿಂದ ಆಗಾಗ ಸ್ಥಾನ ಬದಲಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳ, ಮೇಟಿ ತಾಳದವರು ನಿಂತಿರುತ್ತಾರೆ. (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೬೫, ಪು.೮೪). ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ, ತಿರುನೀಲಕಂಠ, ನಿಜಗುಣಶಿವಯೋಗಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ಈ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದ್ದು ಒಬ್ಬನೇ ನಿಂತು (ಅವನು ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ) ಹಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಮೇಳದವರು ಅವನಿಗೆ ಸೊಲ್ಲುಗೂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗಾಗಿ ಪಂಜುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ವಿದ್ಯುತ್ ದೀಪಗಳ ಬಳಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪರದೆಗಳ ಬಳಕೆ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಹಾಗೆ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಇತ್ತೀಚಿನ ಬಯಲಾಟ-ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಭಾಗ ೨

೧. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ವ ಇತಿಹಾಸ

ಜನಪದ-ಆಧುನಿಕ ಎಂಬ ವಿಂಗಡನೆಗೆ ನಾವಿಂದು ಬಲಿಯಾಗಿರುವುದು ೧೫-೧೬ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಎರಡು ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ. ವಾಯವ್ಯದಿಂದ (ಮಧ್ಯರಾಷ್ಟ್ರ) ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಬಾಬರ್ (೧೫೨೫) ಮೊಘಲ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ಕಾರಣನಾದರೆ, ಭಾರತಕ್ಕೆ ಸಮುದ್ರ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದ ವಾಸ್ಕೊ-ಡ-ಗಾಮನ (೧೪೯೮) ಆಗಮನ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು. 'ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತನಕ, ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸವು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ್ದು ಈ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ.' (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೧೭೭)

ಕ್ರಿ.ಶ.೧೬ರಿಂದ ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಮೊಘಲ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಏಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸುಲ್ತಾನರ ಮೂಲಕ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿತ್ತು. ಈ ಆಡಳಿತ ವಿಧಾನದ ಧರ್ಮ ನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯ ಗುಣದಿಂದ ಜನರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲೂ ಈ ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೊಘಲ ಆಳ್ವಿಕೆ ಕೊನೆಗೊಂಡಿತು. ಬ್ರಿಟಿಷರು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೬೦೬)ರಲ್ಲಿ ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು. "ಬ್ರಿಟಿಷರು ಮೊಘಲ ಆಡಳಿತ ಯಂತ್ರವನ್ನೇ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಹಲವು ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದರ ರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಇಂಥ ವ್ಯಾಪಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಭೂ ಒಡೆತನದ ಮರು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ. ಈ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಧೇಯತೆಯ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದ ಜಹಗೀರು-ಜಮೀನುದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಒಡೆದು ಸರ್ಕಾರ ನೇರ ಹತೋಟಿಗೆ ಸಿಗುವ ಹಣದ ಲೇವಾದೇವಿಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಭೂ ಒಡೆತನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ, ಆಮೇಲ ಭಾರತದ ಉಳಿದ

ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು.

ಅದೇ ರೀತಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮುದಾಯಗಳ ಮೇಲೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತ ಮಾಡಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಹಾರವೆಂದರೆ, ಕರಕುಶಲ ಕಸಬುಗಳ ನಾಶ. ಹಲವು ಆರ್ಥಿಕ ತಜ್ಞರು ಗುರುತಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸದೃಢವಾಗಿದ್ದ ಭಾರತದ ಆರ್ಥಿಕ ಬಲ, ಅದೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಬಲ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿತು. "ಭಾರತದ ಕರಕುಶಲ ಕಸಬುಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಉದ್ಯಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಪೈಪೋಟಿ ಮಾಡಲಾಗದೇ ಸೋತವು. ಇಡಿಯ ಭಾರತ ಕಚ್ಚಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳುವ ಪೇಟೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಈ ಎರಡು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೋಷಣೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಪೆಟ್ಟುಕೊಟ್ಟವು. ಕೃಷಿ ಸಮುದಾಯ ಪೋಷಣೆ, ಕುಶಲಕರ್ಮಿ ವರ್ಗದ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ-ಇವೆರಡು ಕಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಅವೆರಡೂ ಆಧಾರಗಳು ಕುಸಿದು ಹೊಸ ಪೋಷಣಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು." (ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ. ೧೯೯೪, ಪುಟ.೧೭೮, ೧೭೯) ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮಾದರಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದು ಅಕ್ಷರಸ್ಥರನ್ನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರೆಂದು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರನ್ನು ಅಶಿಕ್ಷಿತರೆಂದು ಕಾಣುವ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತ್ತು. ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ವರ್ಗ ತನ್ನ ಮೂಲ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹಾಗೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದತ್ತ ಸಾಗಿದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕ ಪಶ್ಚಿಮದತ್ತ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳತ್ತ ತಮ್ಮ ಒಲವನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನ ತೋರಿಸತೊಡಗಿದರು. ಕಲೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ಅವರ ಆಸ್ವಾದನೆಯ ಅಭಿರುಚಿಯ ಅಂಶಗಳು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಯಿತು. ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅಂದಿನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಹಿಂದಿನ ಒತ್ತಡಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

"ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಪಾರಂಪರಿಕ ವೃತ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರಗತಿಯತ್ತ ದಾಪುಗಾಲು ಹಾಕಿದ್ದವು. ಕ್ರಿ.ಶ.೧೭೬೦ರಿಂದ ೧೯೧೪ರ ವರೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಕಂಡ ಪ್ರಗತಿಯು ಹಿಂದಿನ ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದರೂ ಆಗಿರದಷ್ಟು ಅಗಾಧವಾದದ್ದು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿದ್ದಲಿನ ಎಂಜಿನ್, ಯಾಂತ್ರಿಕ ಮಗ್ಗ, ಉಗಿಯಂತ್ರಗಳು ಕಾರ್ಖಾನೆಯೆಂಬ ಹೊಸ ದೈತ್ಯನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕು, ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ, ಕೃತಕ ರಾಸಾಯನಿಕ, ವೈರ್ ಲೆಸ್ ಸಂಪರ್ಕ, ರೋಗನಿರೋಧ, ಹೀಗೆ ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯ ದಾಪುಗಾಲಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂಡಿಸಿದ ಕ್ಷೇತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ." (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೨೧೫). ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತಧರ್ಮ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ಆ ಕಾಲದ ಚರ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಯುರೋಪಿನ ಹಳೆಯ ಕ್ಷುದ್ರ ಧರ್ಮೀಯ, ಅನ್ಯಧರ್ಮೀಯ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ಜನಾಂಗೀಯ ಉತ್ಸವ ಹಾಗೂ ಹಬ್ಬಗಳು ನಡೆಯುವ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರಮುಖ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಹಬ್ಬಗಳು

ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಹಳೆಯ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿತು'.(ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೮೫). ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕೃತಿ-ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ನವೋದಯ ಮಾಡಿದ ಮೊದಲ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ನಾಟಕಕೃತಿ ಎಂಬ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸತೊಡಗಿದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಬಹುಶಃ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬಂತು. ಹಾಗೆ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ರಂಗಮಂದಿರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ರೂಪಗೊಂಡಿತ್ತು. ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಯಾಡಿಸಿದ್ದ ಖ್ಯಾತನಾಮರು ದೃಶ್ಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಸೀನರಿಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು. 'ಇಟಾಲಿಯನ್ ಸೀನರಿಗಳ ಪಿತಾಮಹನೆನ್ನಬಹುದಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸೆಬಾಸ್ಟಿಯಾನೋ ಸೆರ್ಲಿಯಾ (೧೪೭೫-೧೫೫೪) ಈತ ರೋಮನ್ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ವೆಟ್ರೊವಿಯಸನ್ ಆರ್ಕಿಟೆಕ್ಚುರಾ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದ. ಹಾಗೆಯೇ ತನ್ನ ಕಾಲದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಆತ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಬಗ್ಗೆ "ಆರ್ಕಿಟೆಕ್ಚುರಾ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ." (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು. ೯೮). ಈ ಎಲ್ಲ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಟ್ಟಡವೊಂದು ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದವು. ರೋಮಿನ ಥಿಯೋಟ್ರೊ ಒಲಂಪಿಕೊ ರಂಗಮಂದಿರ, ಪರ್ಮಾ ಎಂಬ ನಗರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ಇವೆಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಥಿಯೇಟರ್' ಮಾದರಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಪೂರಕವಾದವು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಎಲಿಜಿಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ತರುವುದರ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಪಂಚದ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಕೊಡುಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

"ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪಲ್ಲಟಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಆಶ್ರಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. '೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಯುರೋಪಿನ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಗಣ್ಯರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ಗಣನೀಯ ಸಹಾಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಸಹಾಯವೇ ತಂಡದ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಶಕ್ತಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮುಂದೆ ಆಸ್ಥಾನದ ಸಹಾಯ ಅಪರೂಪವಾಗುತ್ತ ಬಂತು. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಾಸ್ಕ್ ನಂತಹ ರಂಜಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಿಂತುಹೋದವು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಉದ್ಯಮಶೀಲವಾಗುತ್ತ ಬೆಳೆದವು." (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೧೨೬) ಹೀಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಆಶ್ರಯ ತಪ್ಪಿದಂತೆ ಆದಾಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದಲೇ ಪಡೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸದನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತ ಬಂದರು. ನಟ-ನಟಿಯರು, ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡವು.

ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪ ಪಡೆದಂತೆ ಅನೇಕ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಜಾರಿಗೆ ಬಂದವು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ Back Stage work ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸರೂಪ ತಾಳಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿಯಾದ ಬಗೆಯಿದು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಮಾದರಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು.

"ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಮೂಲಕ ಭಾರತಕ್ಕೂ ಹರಿಯತೊಡಗಿದವು. 'ಇಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ನಿವಾಸಿಗಳು ತಂತಮ್ಮ ರಂಜನಕ್ಕಾಗಿ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು; ಅರ್ಥಾತ್ ಅಲ್ಲಿ ನಟ-ನಟಿಯರಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಕೂಡ ಬಿಳಿಯರೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಲ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಬಂದ ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ನಮ್ಮವರನ್ನು ಪ್ರವೇಶಧನಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಂದು ಸ್ವಾಗತಿಸಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಜನರು ಶ್ರೇಷ್ಠರು, ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರನು ಮುಂತಾಗಿ ನಂಬಿದ ಭಕ್ತದಾಸರಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಲಿತ ಬಂಗಾಲಿಗಳು(=ಭಾರತೀಯರು) ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರು; ಮೆಚ್ಚಿದರು; ಸಾಹೇಬರ ಅನುಕರಣಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಾದರು. ಆದರೆ ಈ ಅನುಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಇವರಿಗೆ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟವನು ಹಿರಶಿಮ ಲೆಬೆಡಾಫ್ ಎಂಬ ರಶಿಯನ್ ಒಬ್ಬನು. ಇಂಗ್ಲೀಶ್ ದಲ್ಲಿಯ Disguise ಮತ್ತು Love is the best Doctor ಎಂಬ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ಬಂಗಾಲೀ ಭಾಷೆಯ ಶಿಕ್ಷಕ (ಗೋಲೋಕನಾಥ ದಾಸ)ರಿಂದ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿಸಿ ೨೭.೧೧.೧೭೯೫ರಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದನು. ಬಂಗಾಲಿಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಆಧುನಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನ್ಮದಿನವೆಂದರೆ ೨೭-೧೧-೧೭೯೫ ಎನ್ನಬಹುದು." (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೭೦) ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ತರುವಾಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತಡವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ ಜನರು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಲು ಇದು ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಟ್ಟಿದ ನಾಟ್ಯ ಗೃಹದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ; ಇದರ ತರುವಾಯ ನಾಟ್ಯ ಗೃಹದ ಅನುಕೂಲತೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾಯಿತೆಂದೂ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಉಪಾಯಗಳಿಗೆಯೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆಯಿತೆಂದೂ ಆಧುನಿಕ ಬಂಗಾಲೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

"ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಬಂಗಾಲೀ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ನಡುವೆ ಈ ಅಪರಿಚಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಬಹುದೆಂದು ಕಂಡು, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಲಿತ ಭಾರತೀಯರಿಗಲ್ಲದೆ ಮಿಕ್ಕ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಕೂಡ ಇದು ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವಂತೆ ಉರ್ದುವಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅದನ್ನು ಲಾಭದಾಯಕ ವ್ಯವಸಾಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ನಾಟಕಮಂಡಳಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಹೆಸರಾದ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿ. ಇವರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗಲೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗುವಂತೆ ಬೇಕಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಲಾಭವೆ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯನ್ನರಿಯದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಮೆಚ್ಚುವಂತೆ ಬಣ್ಣ, ವೇಷ, ಬೆಳಕು,

ಸೀನರಿಗಳ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನೇ ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಈ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯೆ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನ್ಮಕ್ಕೆ ವರವಾಯಿತು. ಅದು ಬೆಳೆಯದ್ದಕ್ಕೆ ಶಾಪವೂ ಆಯಿತು." (ಶ್ರೀರಂಗ, ೧೯೬೮, ಪು.೨೦-೨೧) ಶ್ರೀರಂಗರು ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಈ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮತ್ತು ಉರ್ದುಭಾಷೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲೂ ಅದರದೇ ಆದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದವು. ಪರ್ಷಿಯನ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಸಾರಗೊಂಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ಇದೊಂದು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾಷೆ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಕಾಸವಾಗಿದೆ. ೧೮೬೨-೬೩ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿ 'ಮರಾಠಿಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ' ಪ್ರಹ್ಲಾದ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ನಂತರ ಪಾರ್ಸಿಕಂಪನಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಬರೆದ 'ಭಾಷಾಹರಣ' (೧೮೭೩) ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ನಂತರ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, ಗಳಗನಾಥ, ಬಿ.ವೆಂಕಟಾಚಾರ್ಯ, ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಕ್ರಿ.ಶ.೧೫೨೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೊಘಲ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ತನ್ನ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿತ್ತು. ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಇದರ ಪಾತ್ರವು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. "ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಅವುಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮೇಳೈಸಿ, ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾದವು. ಆದರೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನಲೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದವೆಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ಕಾರಣ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದುದಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗದ್ದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಜಾಣ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಣಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ತೆತ್ತ ಹಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಡುವ ಕಲಾವಿದರು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು." (ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, ಪು.೪೪).

೨. ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯತ್ತ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

೧೮-೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ವರ್ಗ ಎಂಬ ಅಂತರ ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜನರು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಕಲಿತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯತ್ತ ಪ್ರಗತಿಯ ಕಡೆ ಕಣ್ಣುಹಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ವರ್ಗ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಒತ್ತಡಗಳ ನಡುವೆಯೂ ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. "೧೮-೧೯ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಮೂರು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಮೂರು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವು. 'ಜಾತ್ರಾ-ಮೆಲೋಡ್ರಾಮ ಮಾದರಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ನಾಟಕ ಬಂಧವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸೌಟಂಕಿ-ಪರ್ಷಿಯನ್ ಪ್ರೇಮಕಥೆಗಳ ಹೊಸ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಮತ್ತು ತಮಾಷಾ ಹಲವು ವಿನೋದಾವಳಿಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದ ರಂಜನೆ ಮಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ, ಆದರೆ ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ತುಸು ತಡವಾಗಿ ಅಂದರೆ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯಿತು. ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಣ್ಣಾಟವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥಾನಕಗಳ ಬದಲು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ಬಿಂಬಿಸುವ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಯಲಾಟ'ವೆಂಬ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿ ಉದ್ಭವವಾಯಿತು. ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೊದಲನೆಯದು ಮತ್ತು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದದ್ದು ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ಎಂಬ ಕೃತಿ. ಜಾತ್ರಾ, ಸೌಟಂಕಿ, ತಮಾಷಾ ಮೊದಲಾದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲಾ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದವೋ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು." (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೧೮೮). ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಿ.ಶ.೧೮೮೦ರ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬೈಲಹೊಂಗಲದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ. ಪತ್ತಾರ ಮಾಸ್ತರ ಎಂಬಾತನು ತಾನು ಕಂಡ ನೈಜ ಘಟನೆಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ನಾಟಕ ಬರೆದನೆಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಂದಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ನಾಟಕ ಪಾರಂಪರಿಕ ಸತ್ವಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂದಿನ

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು 'ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯ ಎಂಬ ಈ ನಾಡಿನೊಳಗಾ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟು ಸಂಪಾದಿಸದರು. ಈ ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದುರೂ, ಆಧುನಿಕತೆಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂತ ಅಂಶಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನಕೊಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬರುವಂತೆ ಈ ಇಬ್ಬರು ಸಂಪಾದಕರು ಗಮನಹರಿಸಿದರು. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ನಾಟಕವಾಗಿತ್ತು.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೮೮೭ರಲ್ಲಿ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕ ಬಯಲಿಗೆ ಬಂತು. ಕರ್ಕಿಯ ಸೂರಿ ವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಕರ್ತೃಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದುವರೆಗೂ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳು ಕೃತಿಕಾರ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ಮತ್ತು 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಹಾಗೂ ಮುಂದೆ ವಿವೇಚಿಸುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕದ ಕೃತಿಕಾರರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತಗಳು ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವಂತೆ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ ಸೇರದಿದ್ದರೂ ಹೊಸದು ಮತ್ತು ಹಳೆಯದರ ಸಂಗಮಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಜಾಗೃತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಯಾವ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕವೂ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಂದಿಗೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಮತ್ತು 'ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ' ನಾಟಕಗಳೇ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಆದಿಕೃತಿಗಳು. ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಪರಂಪರೆಗೆ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಜಾನಪದ-ಆಧುನಿಕತೆಗಳ ಸೃಜನಶೀಲ ಮುಕಾಬಿಲೆಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಕವಲುಗಳೆಂದರೆ ಇವೇ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಕಲೆಯಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಆಧುನಿಕ ರಂಗರೂಪವೆನಿಸುವ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ಪರಂಪರೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿವೆ: (ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ, ೧೯೯೧, ಪು.೧೯೮). ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಂದಾಚಾರಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಾಗೃತಿ, ಪ್ರಗತಿಪರತೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಈ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲೂ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಭಾವವೇ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಇಬ್ಬರು ಕವಿಗಳ ಸ್ವಯಂ ಕೃತಿ.....ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ತಾಳಿಕೋಟೆ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಡಾ.ಎಂ.ಎಂ.ಕಲಬುರ್ಗಿಯವರು ಪಾರಿಜಾತದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವನ್ನು

ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣ, ಉತ್ತರಾರ್ಧವನ್ನು ಸಿರಗುಪ್ಪಿ ಸದಾಶಿವಯ್ಯ ಬರೆದಿರುವರೆಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಮತ್ತು ಸಿರಗುಪ್ಪಿ ಸದಾಶಿವಯ್ಯ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಸಲ ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸಿದರು. (ಶ್ರೀರಾಮ ಇಟ್ಟಣಗಿ, ೧೯೯೧, ಪು.೩೪). "ಇವನ ಸ್ಥಳ ರಾಯಚೂರು. ಕಾಲ ಸು.೧೮೫೦ರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. (ಕರ್ನಾಟಕ ಕವಿಚರಿತ್ರೆ. ಸಂ.೩ ಪು.೨೨೦). ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಸತ್ಯಭಾಮೆಗೆ ಕೊರವಂಜಿಯು 'ಭೋಜನ ನೀಡೆನುತಾ ಮಾಡಿದ ವಚನದಿ ಮುಂದಕೆ ಮಾಡದೆ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಮುಂಗೊಳಿಸು (ಮುಂದುವರಿಸು) ಎಂದು ರಂಗಭೂಪಾಲನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಲ್ಲಿಪುರದ ಭೀಮನದಾಸ' (ಸಿರಗುಪ್ಪಿ ಸದಾಶಿವಯ್ಯ) ಪೂರ್ತಿಗೊಳಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ." (ಶ್ರೀರಾಮ ಇಟ್ಟಣಗಿ, ೧೯೯೧, ಪು.೩೫). ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಮತ್ತು ಸಿರಗುಪ್ಪಿ ಸದಾಶಿವಯ್ಯನವರಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಈ ಪಾರಿಜಾತ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವನು ಕುಲಗೋಡು ತಮ್ಮಣ್ಣ.'ಮೂಲತಃ ಚಿನಿವಾರ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಬಂಗಾರದ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆಂದು ಕರಾವಳಿಯ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುತಿದ್ದ. ಅಲ್ಲಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದ. ಈ ಪರಿಣಾಮವೂ ತಮ್ಮಣ್ಣನನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದಿಸಿತು ಎಂದು ಡಾ.ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮಣ್ಣನನ್ನು ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವಗಳೂ ಮುತ್ತಿ ನಿಂತು ಮೇಳವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅಪರಾಳ ಪಾರಿಜಾತಕ್ಕೆ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆ-ಗಣಪತಿ ಪೂಜೆ, ಸಾಳಗಿತ್ತಿ ಪ್ರಸಂಗ, ಗೋಪಾಲನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ ಆಟಕ್ಕೊಂದು ರೂಪ ಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ'. (ಶ್ರೀರಾಮ ಇಟ್ಟಣಗಿ, ೧೯೯೧, ಪು.೧೨೧). ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದ ಪಾರಿಜಾತದ ಕತೆ ಕೃಷ್ಣಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿತ್ತು. ಬಂಗಾಲದ 'ಜಾತ್ರಾ' ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚಿಪುಡಿ ನೃತ್ಯವಾದ ಭಾಮಾಕಲಾಪ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆ 'ವಿಜಯನಗರ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ (ಕ್ರಿ.ಶ.೧೫೦೯-೨೯) ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ನಂದಿ ತಿಮ್ಮಣ್ಣನ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕಾವ್ಯ 'ಪಾರಿಜಾತಾಪಹರಣಮು' ಮೂಲತಃ ಪಾರಿಜಾತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಹರಿವಂಶದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಈ ಕೃತಿ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ."(ಶ್ರೀರಾಮ ಇಟ್ಟಣಗಿ, ೧೯೯೧, ಪು.೧೪). ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಪರಾಳ ತಿಮ್ಮಣ್ಣ ಓದಿ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಇವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಜನಪದ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಸಿರಗುಪ್ಪಿ ಸದಾಶಿವಯ್ಯನವರಿಗೆ ಇದೊಂದು ಯಶಸ್ವಿ ಜನಪದ ಆಟವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕುಲಗೋಡು ತಮ್ಮಣ್ಣನಿಗೆ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಉದ್ದೇಶ ಇದ್ದದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ನಾಟಕೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ೧೮೮೦ರಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಎರಡರ ರಚನೆಯ ಕಾಲವು ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಉಂಟಾಗಿರುವುದು ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗದ ತಂತ್ರಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾದ ಹಾಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ನಾಟಕೀಯ ಎಲ್ಲ

ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪಾರಂಪಾರಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂಥ ಈ ಸಣ್ಣಾಟ ಈಗಲೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ತಂತ್ರ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

'೧೮೭೦ರಲ್ಲಿ ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣ ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಿದನೆಂದು ಅವನ ಚಿರಂಜೀವಿಯಾದ ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಜಹಗೀರದಾರರು ತಮಗೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಆರ್.ಜಿ.ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ........(ಹಾ.ಮಾ.ನಾಯಕ ೧೯೯೫, ೬, ಅಗಸ್ಟ್ (ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ೧೨೫ ತರಂಗ). ಕುಲಗೋಡು ತಮ್ಮಣ್ಣನು ಮೊದಲ ಸಲಕ್ಕೆ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಕನ್ನಡ ಶಕುಂತಲಾ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು (೧೮೨೭-೧೮೮೮) ತಮ್ಮ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಪಾರಿಜಾತದ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಂತಕವಿ (೧೮೫೨-೧೯೨೧) ಪಾರಿಜಾತದ ದಾಟಿಗಳನ್ನು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ 'ಉಷಾ ಹರಣ'(೧೮೭೩) ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಪಾರಿಜಾತದ ದಾಟಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು (೧೮೬೬-೧೯೨೧) 'ಇಂದಿರಾ' ಎಂಬ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ದಾಖಲುಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. (ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ, ೧೯೯೧, ಪು.೧೦೩).

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ರಾಜ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಾಗಿ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದ ರಚನೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕಾಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ಇಡೀ ಕರ್ನಾಟಕದ ತುಂಬಾ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತ ಪದ್ಧತಿ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದಿಂದ ಜನಪದ ಕಲೆ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಶಿಷ್ಟಗೊಂಡು ಆಧುನಿಕತೆಯತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದವು. ಇಂಥ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತೇ ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣ ಪಾರಿಜಾತ ತನ್ನ ಜನಪದ ಸತ್ವಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಅಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಮನ್ನಣೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಗಮನಿಸಿ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಪತಾಳುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿತ್ತು. ಪಾರಿಜಾತ, ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ನಾಟಕಗಳ ಮಹತ್ವ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿ. ಇವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪರಂಪರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳವರೆಗೂ ಹರಿದು ಬಂದಿದೆ. ಬಹುಶಃ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯದಿದ್ದರೇ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಮೂಲದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದವು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಪಾರಿಜಾತದ ನಾಟಕಕಾರರು ಒಂದು ರೀತಿ ಸವಾಲಿನಂತೆ (ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ, ಪಶ್ಚಿಮನಾಟಕಗಳಿಗೆ) ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಜನಪದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಮಹತ್ವವಾಗಿದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದುದಕ್ಕೆ ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನು ಎಷ್ಟು ಕಾರಣನೋ ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಮ್ಮನೂ ಅಷ್ಟೇ ಕಾರಣಳು. ಪಾರಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ ಭದ್ರಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನ ಮೇಳದಲ್ಲಿದ್ದ ನಿಂಗವ್ವ ತಮ್ಮಣ್ಣನ ಮರಣಾನಂತರ ಸ್ವತಃ ಮೇಳ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವೆಲ್ಲ ಸಂಚರಿಸಿದಳು. ಇವಳು ಕೌಜಲಗಿಯಲ್ಲಿ ಸು.೧೮೫೭ರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದಳು. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವಾಯಿತು. ನಿಂಗವ್ವನಿಗೆ ಇತರ ಐದಾರು ಭಾಷೆಗಳ ಪರಿಚಯವಿದ್ದುದಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಪರಿಣತಳು. ತನ್ನ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತ ಮೇಳ ಸೇರಿದಳಂತೆ. ಆದರೆ ೧೮೭೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣ ತನ್ನ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ನಿಂಗಮ್ಮನನ್ನು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರಬಹುದೆಂದು ನಂಬಬಹುದು. (ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ೧೯೮೩, ಪು.೧೬೪).

ಹಾಡುಗಬ್ಬವಾಗಿ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಅಪರಾಳ ತಿಮ್ಮಣ್ಣನ ಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಅದನ್ನೊಂದು ಬಯಲಾಟವಾಗಿಸಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದವನು ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಗೋಕಾಕ್ ತಾಲೂಕಿನ ಕುಲಗೋಡು ಗ್ರಾಮದ ತಮ್ಮಣ್ಣ. ಇವನ ಕಾಲ ೧೮೬೦. ಈತ ಚಿನಿವಾಲ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದವನು. (ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ೧೯೮೩, ಪು.೧೫೯).

'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರ ಸಂಗೀತಶೈಲಿ. ಇತರ ಯಾವುದೇ ಬಯಲಾಟ ಪ್ರಕಾರದ ವಾಸನೆಯನ್ನು ಲವಲೇಶವೂ ಮುಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಸ್ವಂತ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಇದು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗಪ್ರಕಾರವೆನ್ನಲು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಕ್ಷಿ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ಡಪ್ಪಿನಾಟ(ಸಣ್ಣಾಟದ) ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಡಪ್ಪಿನ ವಾದ್ಯದ ಬಳಕೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತ -ಯಕ್ಷಗಾನರೂಪದ ಕೃತಿರಚನೆ. ಅಪರಾಳ ತಿಮ್ಮಣ್ಣನಿಂದ ಎರಡನೆಯ ಹಂತ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಕೆ-ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನಿಂದ. ತಮ್ಮಣ್ಣನು ಕ್ರಿ.ಶ.ಸು.೧೮೦೦ರ ಮುಂಚೆ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೭೬೦-೭೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ರಚಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ನಂಬಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವನ ಜನನ ೧೭೫೦ರ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. (ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ, ೧೯೮೩, ಪು.೧೫೨).

೩. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆ

೧೮ನೇ ಶತಮಾನ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಪ್ರಗತಿ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಆವರಿಸಿ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಚಿಂತನೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಚಿಂತಕರ ಪಟ್ಟಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾದರೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

'ವಿಕಾಸವಾದ'ವೆಂಬ ಪ್ರಮುಖ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಡಾರ್ವಿನ್, 'ಕಮ್ಯೂನಿಸಂ' ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್, ಮನುಷ್ಯನ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಈ ಮೂವರು-ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿಗಳಾದರು. 'ತಾನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅದು ಹೇಗಿದೆಯೋ ಹಾಗೆ, ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗದಂತೆ, ನೈತಿಕ ಅಥವಾ ಬೇರಾವುದೇ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಯಾವುದೇ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯ ಮೂಲಭೂತ ಉದ್ದೇಶ'(ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್, ೧೯೮೯, ಪು.೬೯). '೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಮೂಲರೂಪವೂ ನವೋದಯದಲ್ಲೇ ಕಾಣುವಂಥದ್ದು. ಮನುಷ್ಯನೇ ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಕೇಂದ್ರ. ಅವನ ಭೌತಿಕ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವ ವಾಸ್ತವವೇ ಸತ್ಯ ಎಂಬುದು ನವೋದಯದಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡ ಧೋರಣೆ. ಆದರೆ ನವೋದಯದ ಕಲಾವಿದರು ಕಂಡದ್ದು ಆದರ್ಶೀಕರಣಗೊಂಡ ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಈ ಆದರ್ಶೀಕರಣವು ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆದರ್ಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪಂಥ, ಇನ್ನೊಂದು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ರಮ್ಯ ಪಂಥ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಡುವಿಗಾಗಲೇ ಈ ಎರಡೂ ಪಂಥಗಳು ಸವಕಲಾಗತೊಡಗಿದ್ದವು. ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪಂಥ ಕೃತಕವಾದ ಮೀಮಾಂಸೆಯಾಗಿ ಕಂಡರೆ ರಮ್ಯಪಂಥ ಸಮಕಾಲೀನ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾಗದ ಪಲಾಯನವಾದಿ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ಎರಡೂ ಪಂಥಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸಮಾನತೆ, ಮಾನಸಿಕ ತಳಮಳ ಮೊದಲಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲಾರದಾಗಿದ್ದವು.

ಜತೆಗೆ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಗಳ ಮುಖದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ನೋಡುವ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಈ ಯುಗ ಕಲಿಯತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೊಸ ಪಂಥ -ಈ ಶತಮಾನದ ವಾಸ್ತವವಾದ. ಆದರ್ಶ, ಕಲ್ಪನೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ -ಇವೆಲ್ಲ ಸತ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ತೊಡಕುಗಳೆಂದೂ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಸುತ್ತಲಿನ ಬದುಕನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ವಿಕೃತಿ-ಕೊಳಕುಗಳೊಂದಿಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ವಾಸ್ತವ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ ಈ ಹೊಸ ವಾಸ್ತವವಾದ ಸೂಚಿಸಿತು. (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೧೧೭-೧೮).

'ವಾಸ್ತವವಾದ'ವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಪ್ಲಾಬೆ, ಸ್ಟೆಂಡಾಲ್ (೧೭೮೩-೧೮೪೩) ಬಾಲ್ಜೆಕ್ (೧೭೯೯-೧೮೫೦) ವಾಸ್ತವವಾದದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಮಹತ್ವದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ೧೮೩೦ರಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಟರ್ ಹ್ಯೂಗೋ ನಾಯಕತ್ವನವನ್ನು ತನ್ನ ಶಿಖರ ತಲುಪಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರಮ್ಯವಾದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ರೂಪತಳೆಯಿತು. ನಂತರ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ ದೇಶ ರಷ್ಯ. ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಪುಷ್ಕಿನ್ (೧೭೯೯-೧೮೩೭) ನಿಕೋಲಾಯ್ ಗೊಗೋಲ್ (೧೮೦೯-೫೨) ಟಾಲ್ ಸ್ಟಾಯ್ (೧೮೨೮-೧೯೧೦) ದಸ್ತೋವಸ್ಕಿ (೧೮೨೧-೮೧) ಮತ್ತು ಆಂಟನ್ ಚೆಖಾವ್ (೧೮೬೦-೧೯೦೪)ರುಗಳೇ ಬಾಲ್ಜೆಕ್ ಮತ್ತು ಸ್ಟೆಂಡಾಲ್ ರ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಿ ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ನಾಟಕ ಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಆಂಟನ್ ಚೆಖಾವ್ ಮತ್ತು ಇಬ್ಸೆನ್‌ರ ಕೊಡುಗೆ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು. ಚೆಖಾವ್‌ನ 'ಚೆರಿ ಹಣ್ಣಿನ ತೋಟ' ನಾಟಕ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟದ್ದು ರಷ್ಯದ 'ಮಾಸ್ಕೊ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್'. ರಷ್ಯದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಕಾನ್ ಸ್ಟಾಂಟಿನ್ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ (೧೮೬೩-೧೯೩೮) ಮತ್ತು ಯುವ ನಾಟಕಕಾರ ಡಾಂಚೆಂಕೋ (೧೮೫೮-೧೯೪೩). ಇವರಿಬ್ಬರು ಸೇರಿ 'ಮಾಸ್ಕೊ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ 'ಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಈ ಥಿಯೇಟರ್ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಲೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಬುದ್ಧ ರಂಗಸಂವಹನೆಯ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡಿತು. "ಸ್ಟಾನಿ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರ 'ಅಭಿನಯ' ಎನ್ನುವ ಯಾವುದೇ ಕೃತಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸದೇ ಇರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ತಮವಾದ ಅಭಿನಯ. ಒಬ್ಬ ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ನಟಿಸು'ವುದಲ್ಲ ಅದನ್ನು 'ಬದುಕ'ಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೂಲಮಂತ್ರವಾಯಿತು".(ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೨೨೬-೭). ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಇಬ್ಸೆನ್ (೧೮೨೩-೧೯೦೮) ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ರಮ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟನು. ತನ್ನ ೫೦ವರ್ಷದ ನಂತರ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಇಬ್ಸೆನ್ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂದು ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಕಟುವಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಮೈಲಿಗಲ್ಲುಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಅವನ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಪಿಲ್ಲರ್ಸ್ ಆಫ್ ಸೊಸೈಟಿ', 'ಎ ಡಾಲ್ಸ್ ಹೌಸ್', 'ಘೋಸ್ಟ್ಸ್','ಎನಿಮಿ ಆಫ್ ದಿ ಪೀಪಲ್', 'ವೈಲ್ಡ್ ಡಕ್', 'ರೋಸ್ಮರ್ ಹಾಲ್ಮ್' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಹೊಸ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು.

'ಇಬ್ಸೆನ್ನನನ್ನು ಯುರೋಪಿನ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಏರಿಸಿದ್ದು ೧೮೭೯ರ 'ಡಾಲ್ಸ್ ಹೌಸ್ ' ನಾಟಕ. ವರ್ತಮಾನ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಖರ ವೀಕ್ಷಣೆ, ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಸಾದಾ ಭಾಷೆ, ನಿತ್ಯ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮೀರದ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶ-ನಡಾವಳಿಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲೂ ಉರಿಯುವ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಬೇಗುದಿ -ಈ ಎಲ್ಲ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿದ್ದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ.(ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೨೨೯). ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಮೂರು ಮಂದಿ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್ ಬರ್ಗ್, ಇಬ್ಸನ್, ಚೆಕಾವ್ ನಾಟಕಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಲಂಕೇಶರವರು ಕೆಲವು ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. "ಬದುಕಿನ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕಾಮನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸ್ವೀಡನ್ನಿನ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್ ಬರ್ಗ್ ಒಬ್ಬ ರೆಬಲ್: ಇವನ ರೆಬಲ್ ಗಿರಿ ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಅಲ್ಲ; ಇಡೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಮನಸ್ಸು ಭಾವನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ದಂಗೆಯೆದ್ದ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ದ್ವೇಷ-ಪ್ರೇಮ, ಸುಖದುಃಖ; ಬಡತನ-ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಗಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸಿದ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಮಿಸ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೆಂಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಕನ್ಯೆ ಸುಂದರನಾದ ಮನೆಯಾಳನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸಿ, ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಅವನ ಸಂಗ ಸೌಖ್ಯ ಪಡೆದು ಹೀಗೆ ಪಡೆದಿದ್ದಕ್ಕೆ ನಾಚಿಕೆಪಟ್ಟು ನೋವು ತಡೆಯಲಾರದೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರ ಬಗ್ಗೆ ತಾತ್ಸಾರ ಇಲ್ಲ. ಬಡವರನ್ನು ಎತ್ತಿಕಟ್ಟುವ ಧೋರಣೆಯಿಲ್ಲ; ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಳಗಣ ಶಕ್ತಿಗಳು ಬೀಸಿದ ಬಲೆ ಇದೆ...ಹೀಗೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್ ಬರ್ಗ್ ಸರಳ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಆಳದ ದಟ್ಟವಾದ, ವಿಷಣ್ಣನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಸೋಲಿಸುವ ಶಕ್ತಿ-ದ್ವಂದ್ವಗಳತ್ತ ಗಮನಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನದು ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಮತ್ತು ಒಳಗಣ ಕರಾಳ ಶಕ್ತಿಗಳ ದಿಟ್ಟ ನೋಟವಾದರೆ, ಇಬ್ಸನ್ನನದು ವ್ಯಕ್ತಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದತ್ತ ಜೀವನವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವ ಮತ್ತು ಕಬಳಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳತ್ತ ನೋಟ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಭ್ಯತೆ, ಕರ್ತವ್ಯ, ಸಮಾಜಸೇವೆ, ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರೆಂದು ಜನ ಬೀಗುತ್ತಿದ್ದರೋ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ದುಃಖದತ್ತ ಒಬ್ಬಂಟಿತನ ಮತ್ತು ಪಾಪದತ್ತ ಈ ಬೆಳಕು ಬೀರುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೃತಿಗಳು ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಖಾಸಗಿ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಬೆಳೆದಿವೆ. ಇವನ 'ಭೂತಗಳು' ನಾಟಕದ ಶ್ರೀಮತ ಆಲ್ವಿಂಗ್ ತನ್ನ ದುರಂತವನ್ನು ತಾನೇ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಜೊತೆಗೆ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಇವನ ನೋರಾ ಗಂಡಸಿನ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆ ಎದ್ದಾಗ ಸ್ವಾತಂತ್ರಳಂತೆ ಕಂಡರೂ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಪಾಪದತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಈ ಇಬ್ಬರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಹಸುರಾಗಿ, ಇವತ್ತಿಗೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕವಾಗಿ ಕಾಣುವ ರಷ್ಯನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಚೆಕಾವ್ : "ನೀವು ಒಂದು ದಿನ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತೆ! ನಿಮ್ಮ ಈ ಸೋಮಾರಿತನ, ಈ ಸುಖಲಾಲಸೆ ನಿಮಗೆ ದುರಂತ ತರುತ್ತೇ! ನೀವೆಲ್ಲ ಕೊಳೆತು ನಾರುತ್ತೀರಿ!" ಎಂದು ಕೂಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಕೂಗನ್ನು ನುಂಗಿ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರವಾದಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸದೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಯಮ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ ಚೆಕಾವ್. ಈತನ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕರಿಲ್ಲ; ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲ; ದೊಡ್ಡ ದೃಶ್ಯಗಳಿಲ್ಲ; ಅತಿ ಸೌಷ್ಟ್ಯವಾದ ಕಟ್ಟಡವಿಲ್ಲ ಆದರೆ ರಷ್ಯನ್ ಬದುಕು ತನ್ನ ಲಯ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ನೋವು-ನಲಿವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸರಳ ಭಾಷೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿನ ಭಾವನೆಯ ಝರಿಯೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಹಲವು ಮುಖವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆರೋಗ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಕರಿಸಿದ್ದು ಈತನ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ. ಚೆರಿ

ಆರ್ಚರ್ಡ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೀರೋ ಯಾರು? ಯಾರು ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ crisis, climax ಯಾವುದು? ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ತೋಟ ಮತ್ತು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಬದುಕು ಹಸ್ತಾಂತರ, ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಂಡು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕರ್ತವ್ಯ, ಕ್ರೋಧ, ಅಪ್ರಮಾಣಿಕತೆ, ಹುಸಿ ನಾಯಕತ್ವ, ಹುಸಿ ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ನಾವು ಈಗ ಇಲ್ಲಿ, ಈ ನೆಲ, ಗಾಳಿ ಈ ಜನರೊಂದಿಗೆ ಬದುಕುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಈ ಮೂವರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಉತ್ಸಾಹ, ಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮಜ್ಞತೆ ತಂದರು'. (ಪಿ.ಲಂಕೇಶ, ೧೯೭೨, ಪು.೧೯,೨೦).

ಪಶ್ಚಿಮದ 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ವು ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಉಂಟು ಮಾಡಿದರೂ 'ಅದು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಉದ್ಭವಗೊಂಡು ಬಂದದ್ದೇನಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಅದು ನಮಗೆ ಆಕರ್ಷಕವೆನಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ತಂದುಕೊಂಡವು ಬಂದದ್ದೇನಲ್ಲ. ತಂದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ಪಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆವು. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಅವರದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಯ್ತು.' (ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೨, ಪು.೨೩೨).

ಕನ್ನಡದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ೧೮೮೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಕರ್ಕಿ ವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಕರ್ತೃಗಳು. ಮೂಲತಃ ಕರ್ಕಿಯವರಾದರೂ ಇವರು ನೆಲೆಸಿದ್ದು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ. ಆಗ ತಾನೇ ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರಭಾವ ಚಿಂತನಗಳು ಭಾರತವನ್ನು ಆವರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಇವರಿಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರಬಹುದು.

'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ'ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಖರತೆ ಯಾವ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಕಡಿಮೆಯದಲ್ಲವಾದರೂ ಮುಂದಿನ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಯಾವ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಕರ್ಕಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರೆಂದು ಅವರನ್ನು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ'(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೯೩, ಪು.೧೨೮) ಮತ್ತು ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ೧೮೮೦ರ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಪತ್ತಾರ ಮಾಸ್ತರ್ ರವರ ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ೧೮೫೦ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವನ್ನು ಸಿರಗುಪ್ಪಿ ಸದಾಶಿವಯ್ಯ ಮುಗಿಸಿದ್ದ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವೆರಡು ನಾಟಕಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಆದರೆ ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವೇ ಆದರೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅದು ೧೮೮೦ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಇದೊಂದು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋದದ್ದು ಇದಕ್ಕಿರುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾಯಿತು. ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ 'ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಷನ್ ಮಾಸ್ಟರ್ ' ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ 'ಸಣ್ಣಾಟ'ಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು. ಆ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಧ್ಯದಲ್ಲೂ ನಡೆಯುವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಜೀವಂತ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. 'ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು ನಮ್ಮ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆದರೇ ಹೊರತು ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ಮೊದಲು ನಾಟಕ ಬರೆದ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದವರೇ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳ ಜೊತೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಹಳೆಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಶ್ರೀಯವರ ನಾಟಕಗಳು, ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು, ಕೈಲಾಸಂ, ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು.೯೫). 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ'ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಎಂಬುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದರೂ ಅದೊಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂರವರು ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು. ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂರವರು ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಬರೆದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದರು. ನಂತರ ಬಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಈ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರು 'ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದು ಬಂದವರು, ಆಯಾ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದವರು. ಲಘುವಿನೋದ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಕೈಲಾಸಂಗಿಂತ ಬರ್ನಾಡ್ ಶಾ, ಸೀನ ಒಕ್ಯಾಸಿ, ಇಬ್ಸನ್ ಮುಂತಾದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಚ್ಚು ಲಾಭ ಪಡೆದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಗಮನ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹರಿಯಿತು.....ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಭಾವೋದ್ವೇಗರಾಹಿತ್ಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ಉತ್ತಮ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರನಾಗುವ ಅವಕಾಸ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ಶ್ರೀರಂಗರು, ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಈ ನೆಲದಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದದ್ದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ

ಸಂಗತಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರದೇ ಆದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ 'ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಶೈಲಿಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ನೀಲ ಆಕಾಶದಿಂದಲೋ ತೆಳುಗಾಳಿಯಿಂದಲೋ ಶೋಧಿಸಿ ತಂದದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಅವರ ವಿಜ್ಞಾನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಅದರ ಅನಿವಾರ್ಯ ಫಲವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿ ಬಂದದ್ದು. ವಿಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಪಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಆ ಶಕ್ತಿ ದೊರೆಕಿದ್ದೇ, ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಬಹಿರಿಂದ್ರಿಯಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಜಗತ್ತಿನ ಸಮಸ್ತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ವಸ್ತುಗಳ ಸಮಸ್ತ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಿ ಮೂಸಿ ಅಳೆದು ತೂಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ, ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಲುಪಿದರು. ಈ ತೀರ್ಮಾನವು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ, ಯಾವುದು ಇಂದ್ರಿಯಗಮ್ಯವಾಗಬಹುದೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳೂ ಕೂಡ ಸತ್ಯವಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ಅವು 'ವಾಸ್ತವ'ವಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿತು.

ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಅಮೂರ್ತ ಅವಾಸ್ತವವೆನಿಸುವ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಕೂಡ, ಅದಕ್ಕೆ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಆಧಾರವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅವರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. 'ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರ' ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳೆಲ್ಲ ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

"ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರವೆಂದರೆ ಪ್ರಾಯಶಃ, ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ್ದು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದದ್ದು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ ಅನ್ನುವ ವಿಜ್ಞಾನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ನಂಬಿಕೆ. ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಅದು ಮೂಲಾಧಾರವೇ ಅಲ್ಲ. ದೀರ್ಘ ಪರಂಪರೆಯ ಜಡತೆ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನಗಳಿಂದ ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಾಹ್ಯವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸತೊಡಗಿದ್ದೆವು. ಹಾಗಿದ್ದಾಗ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವು ಹೊಸದಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣತೊಡಗಿದಾಗ, ಅಂಥ ವಸ್ತುಮುಖ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಾಣದೆ ನೇರ ಎದುರಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದು, ಎದುರಿಸುವ ಸ್ಥೈರ್ಯ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆಂದು ನಾವು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡೆವು. ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವಾದವು ವಾಸ್ತವೇತರಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯವೇ ಉಂಟಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಇವತ್ತಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಯು ಈ 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ದ ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಣುವಿಜ್ಞಾನ, ಉಪಾಣು ವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಅಪಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಇದೀಗ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರವೇ ತನ್ನ 'ವಸ್ತು ಸತ್ಯ-ತತ್ವ'ವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದು ತಲುಪಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅದೇ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಹಿಂದೆ ನೆಟ್ಟ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಮೂಲೋತ್ಪಾಟನವಾಗದೆ ಅವಶೇಷಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಮನುಷ್ಯ ನಾಗರೀಕತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯ-ಆಸ್ತಿ-ಕುಟುಂಬಗಳೆಂಬಂಥವು ಮೊದಲು ಕಲ್ಪಿತವಾದಾಗ ನೆಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಆಗಿನ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟವಾಗಿ ಹೋದಮೇಲೂ ಅವಶೇಷವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ನೋಡಿ ಅದೇ ಥರ 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಾಗಲೂ ವಾಸ್ತವವಾದವೆಂಬ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು

ಅವರು ಶಂಕಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಬದಲು, ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಶೇಷಣ ಹಚ್ಚಿ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ್ದೇ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಎಂದು ನಂಬಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ-ಸೋಶಲಿಷ್ಟ್ -ರಿಯಾಲಿಸಂ, ಮ್ಯಾಜಿಕಲ್ ರಿಯಾಲಿಸಮ್, ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ರಿಯಾಲಿಸಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ." (ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೨, ಪು.೨೩೨).

೪. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನಲೆ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ

೧೯೨೦ರಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದ ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂರವರು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಹ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ' ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದೊಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ.

೧೯೨೦ರಿಂದ ೧೯೫೦ರ ವರೆಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳು ಮುಂದಿನ ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ-ಅವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಾವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡವು. ಈ ಮೂರು ಪರಂಪರೆಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ವೈಚಾರಿಕತೆ ಭರದಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ನಿರೂಪಣೆ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಜಳ್ಳಾಯಿತು. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಹತಾಶೆ, ಏಕಾಂಗಿತನ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ಜೀವನದ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡವು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಗಾಢ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಅಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಸಿಕ್ಕಿದರೂ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂಥದೊಂದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಮೊದಲೆ ಇಂಥದೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವ ತವಕದಲ್ಲಿತ್ತು. ಇಬ್ಸನ ಮತ್ತು ಚೆಕಾವ್ ರ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲ ಮುಗಿದಿತ್ತು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ. ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗೂ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೂ

ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಮತ್ತೇ ಜರ್ಮನಿಯ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಅಥವಾ ನೆಪವಾದದ್ದು ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸವೇ ಆಗಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ, ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ ವಿಚಾರ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ರಚನೆಯಾದದ್ದು (೧೯೫೦) ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ನಂತರದಲ್ಲಿ. "ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಕುತ್ತಿಗೆಗೆ ಉರುಳಾಗುವಷ್ಟು ಅತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಭಾಷೆಗೊದಗಿದ ಕುತ್ತಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಆಶಯವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ, ತಿರುಪಾಣಿ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಪು.ತಿ.ನ. ಕುವೆಂಪು, ಅವರ ಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಕೇಳುಜನಮೇಜಯ' ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

೧೯೫೦ರ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ತರುವಾಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ದೊರೆತಿದ್ದು 'ಬ್ರೆಕ್ಟ್ 'ನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ.

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾದ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣವರು ಈ ರೀತಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅ) ಆ ರಂಗ ಸಿದ್ಧಾಂತ ನೇರವಾಗಿ ಬೀರಿದ ಪರಿಣಾಮ
ಆ) ಆ ರಂಗ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಬೀರಿದ ಪರಿಣಾಮ
ಇ) ಆ ರಂಗ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬೀರಿದ ಪರಿಣಾಮ.
(ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ, ೧೯೮೭, ಪು.೫೯)

'ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್' ಮತ್ತು 'ದಿ ಥ್ರೀ ಪೆನ್ನಿ ಅಪೇರಾ' ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮೊದಲು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದು. ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಶಾಲೆಯವರು ರವೀಂದ್ರಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ನಂತರ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದವು. "ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿಸಲು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರೂಪಿಸಿದ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಯೋಗ್ಯ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೆಂಬ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಹೊರಟವರು ಕೆಲವರಾದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಅದರಲ್ಲೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಏನೇನೂ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಬಂದರು." (ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ. ೧೯೮೭, ಪು.೫೩,೫೪). ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಪ್ರಭಾವ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾಯಾ

ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದೆ. ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರಾಗಲಿ, ಕಾರ್ನಾಡರಾಗಲಿ, ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಪ್ರಭಾವ ನೇರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ತಾಯಿ, ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಎರಡೂ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕಗಳು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಡಪಂಥೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಬಲಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಚಿಂತನೆಗಳು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬೀರಿದ ಪರಿಣಾಮ ಕಥನ ಪ್ರಧಾನತೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದೊಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನಾಗಿ ರಚಿಸುತ್ತಾ ಒಟ್ಟು ಕೊಂಡಿಯನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲವೇ ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಜೋಡಿಸುತ್ತ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು. ಈ ಕಾರಣ ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ: ನಾಗೇಶರವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಚೋಮ, ವೈಶಾಖ'ಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅನಂತರ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ನೀಲಗಾರರು ಹಾಗೂ ದೇವರಗುಡ್ಡರು ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಥನದ ಮೂಲಕ ಅನೇಕ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಪರಿಣಾಮ ತಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ನೇರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮಂಡಿಸಿದ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಒಂದೆರಡು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಒಂದು ಶೈಲಿಯಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಆ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಎಂದೂ ಉತ್ಸುಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲವೇ ಅದು ಅನವಶ್ಯಕವೆಂದು ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಖಚಿತವಾಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಭಾವ ಆಂತರಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗದ ಹೊರತು ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಂಶಗಳೂ ತಮಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆಯೋ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿವೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನ ವಿಚಾರಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೂಡ ಈ ಮಾತು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ." (ನಾರಾಯಣ.ಕೆ.ವಿ., ೧೯೮೭, ಪು.೫೮)

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನೇರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ತಿಳಿವಿನೊಡನೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸತು-ಹಳೆಯದರ ಮಿಶ್ರಣದೊಂದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಚಾಲನೆ ಸಿಕ್ಕಿತು.

ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಒಂದು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು ಅಂದರೆ ಒಟ್ಟು ಸಮೂಹ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅದನ್ನು ತಿದ್ದಿ ತೀಡಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಸಂವಹಿಸಲು ಬಳಸಿದ ತಂತ್ರಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ತನ್ನ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ತಿಳಿವಿನೊಡನೆ ಸಂವಹಿಸುವಾಗ ನಾಟಕಕಾರ ಜನಪದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ ರೀತಿಗೂ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾಡಿದ ರೀತಿಗೂ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮೀರಿ ಜನಪದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡವು. ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿತನದಿಂದ ಜಡವಾಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳು ಆಡುಭಾಷೆ, ಸಂಗೀತ, ಕಥನತೆಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು. "ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಸಿಕ್ಕಿ ಉಲ್ಲಾಸದ ಅನುಭವದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸ್ಪರ್ಶವಾಯಿತು. ಹಳತು-ಹೊಸತರ ಕಸಿಯಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಸಂದಿಗ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು." (ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, ಪು.೪೧೧).

೫. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

೧೯೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದು ನಿರ್ವಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಒಂದು ಹೊಸಮಾರ್ಗ ಅಥವಾ ಪಂಥ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಕಾರಣಗಳಿರುವ ಹಾಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ಅಗತ್ಯಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಹಯವದನ (ಗಿರೀಶಕಾರ್ನಾಡ) ಮತ್ತು ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ) ನಾಟಕಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡು 'ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕ'ದ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳೆನಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ನಂತರ ಈ ಮಾರ್ಗ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಗಮಂಡಲ ಮತ್ತು ಮಂಟೆಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗದವರೆಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಜನಪದ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನವೋದಯದ ಸಾಹಿತಿಗಳಾದ ಮಾಸ್ತಿಯವರು 'ಕಾಕನಕೋಟೆ' 'ತಿರುವಣಿ'ಯಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ನಂತರ ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ ಗೀತನಾಟಕಗಳು, ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಗೀತನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ಸತ್ವಗಳಿರುವ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ "ಶಾಂತಕವಿಗಳಂಥಹವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಲಾಟಗಳಂತೆಯೇ ಇದ್ದವು.(ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ. ಕೆ., ೧೯೮೩, ಪು.೪೧೧). ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ನವೋದಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಈ ತರಹದ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಜನಪದವನ್ನು ಒಂದು ತಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಾದದ್ದು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಈ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕೃತಿ-ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧ ಗಾಢವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರಲಿಲ್ಲ. "ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಬೆಳೆದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವರೆಗೆ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ 'ಬಾಯಿ' ಆಗಲು ನಟರನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು." (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೯೧, ಪು.೨೨೦) ನಂತರ ಶ್ರೀರಂಗರಂಥ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟರೂ ಆ ಕಾಲದ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ಮಾದರಿ

ರಚನೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟು ಉಳಿದ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಗೌಣಗೊಂಡವು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗ, ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ, ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಆದರ್ಶ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ, ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮ, ರಾಜಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವುಗಳ ಪರಿಹಾರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದರು. ಎಲ್ಲವನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತು, 'ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ತರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ರಂಗ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆ ಒಂದು ಕಡೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ದೆಹಲಿಯಂಥ ರಾಜಧಾನಿಯ ಕಡೆ ೧೯೫೦-೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿತ್ತು. 'ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ' ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದೆ ವರ್ಣಿತವಾಗಿ ಈ ಚಳುವಳಿ ಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ತರದ ಹುಡುಕಾಟವು ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇದು. "ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮೇಲೆದ್ದು ಬರಲು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿದ್ದವು. ಒಂದು ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ ಮತ್ತು ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂಥ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೂ ಮೂಲವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಿಕ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು -ಎಂಬ ಅರಿವು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು ಇಂಥ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಈ 'ಬೇರುಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಚಳುವಳಿಯು ಕಳೆದ ೨೦-೨೫ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸತ್ವಶೀಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗಿಂತ ಜೊಳ್ಳು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರವೊಂದರಿಂದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನೀಟಾಗಿ ಕತ್ತರಿಸಿ ಅದರ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾದದ್ದನ್ನೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೊಳಿಸಿ ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕುತೂಹಲಿಗಳಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವಂತೆ ಹೆಣೆದ 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾದರಿ'ಗಳು ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಒಂದು ತುದಿಗಿವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಷ್ಟೆ ನಿರ್ದೇಶಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೩೧೫).

ಜನಪದವನ್ನು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸೋಲನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ತನ್ನ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿದ್ದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವಾಗ ನವ್ಯೋದಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಅಸಂಗತನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಇತರ ರಂಗದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ

ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. (ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇದ್ದದು ತಿಳಿದ್ದಂಥ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ) ಒಂದು ನಾಟಕ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ತಂತ್ರ (ಸಂಗೀತ, ಬೆಳಕು, ಉಡುಪು, ಇತ್ಯಾದಿ) ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಅದರಲ್ಲೂ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಒಳಗೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತ ಗುಣ, ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳು ರಂಗತಜ್ಞರ ಆಸಕ್ತಿ ಕೆರಳಿಸಿದವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ತರದ ಹುಡುಕಾಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಕಾಲದ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯೊಂದು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಿರುವುದಕ್ಕೆ ಜನಪದಕತೆ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಮೂಲಗಳನ್ನೆ ಶೋಧಿಸತೊಡಗಿದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಪರಂಪರೆಯ ವಾಸ್ತವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಲಿ, ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಾಗಲಿ, 'ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೇ ಪರಿಮಿತಗೊಳಿಸಿತು. ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ತಲುಪುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮನರಂಜನೆಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಗಾವುದ ಅಂತರವೆಂಬಂತಾಗಿ, ಒಟ್ಟಾರೆ ವಾತಾವರಣ ತೀರ ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಿದವು."(ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೮, ಪು.೩೨೨-೩೨೩). ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ತಕಲಾಟದ ಚಿತ್ರವಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಜನರ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಿದವು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸಹ ನಗರಕೇಂದ್ರಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದವು. ಆದರೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಆ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಸೊರಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತನ್ನ ಜನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಹೊಸದೊಂದು ಸಂವಹನ ಮಾರ್ಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಭಾವ

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎಲಿಯನೇಶನ್ (ಬಾವದೂರಸ್ಥಿತಿ) ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, 'ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿ ಒಂದು ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಮುಳುಗಬಾರದು. ಅದರಿಂದ ಒಂದು ಅಂತರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಟನಂತೆ ತನ್ನ ಬಿಗುವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಒಂದು

ಪಾತ್ರವಾಗಿ 'ಬದುಕಲು' ಆರಂಭಿಸಬಾರದು. ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ನಟನೆಯ ಅರಿವು ಅವನಿಗಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ತಲ್ಲೀನನಾಗದೆ ನಟಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು ಎಂಬುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸ್ಥೂಲರೂಪ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಈ ಎಪಿಕ್ ತಂತ್ರ ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೆಲವು ರಂಗವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಈ ತಂತ್ರ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ.ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತರುವುದು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಬ್ಬರು ವಿಮರ್ಶಕರು ನಡೆಸಿದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರೂ, ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಆದ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನ್ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಭಾವ ಎರಡು ಸ್ಥರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. "ಮೊದಲ ಸ್ಥರದಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗುಡ್ ಉಮನ್, ತಾಯಿ, ಗೆಲಿಲಿಯೊ, ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ, ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಷ್ಟೆ ಬಂದ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕೂಡ ಕ್ರಮೇಣ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಅವರ 'ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ' ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ಎರಡನೆಯ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಇಷ್ಟು ನೇರವಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬಂತು. ಈ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಅತಿವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತೇ ಆಗದಷ್ಟು ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಆದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಈ ಎರಡನೆಯ ರೀತಿಯದು. ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಭಾಷೆ ಜಡವಾಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಭಿಡೆ ಹಾಗೂ ಕಥನದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವು." (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು.೩೨). "ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರಚನಾ ತಂತ್ರ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪದ್ದು. ಹಾಡು, ಸ್ವಗತಗಳು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿವರಣೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದಂತೆ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ವಾಸ್ತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾಕ್ರಮ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿದ್ದು ವಸ್ತು, ರಚನೆ, ಪಾತ್ರರಚನೆಗಳಿಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲೂ ವ್ಯಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.....

ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳ ತಂತ್ರ ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತನು ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಂತಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಥನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಂತರಂಗ ಸಮಾಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕಥಾ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳು

ಹೋರಾಟಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ವಿವರಿಸುವ ಮೂಲಕ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಭಾಗವತ, ಹನುಮನಾಯಕ -ಈ ಮೂರು ಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ." (ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು.೪೧೨-೧೩).

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಬ್ರೆಕ್ಟನ 'ಎಪಿಕ್ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ'ಮೂಲ ಎಂಬುದು ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರದ ನೆಪದಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಇರುವ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ೭೦ರ ದಶಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ತರದ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾದವು. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕರಚನೆ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ:ಹೆಚ್.ಎಂ. ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರು ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರ 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನಗಂಡ' ಎಂಬುದನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಬಳಕೆಗೊಂಡು ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕಗಳು. ನಂತರದ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ನಾಟಕತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡವು. ಇದಕ್ಕೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಕಾರ 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ' ನಾಟಕವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಹಳ ತೆಳುವಾಗಿ ಬಳಸಿ ವಿಫಲವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಇವೆ. ಹಾಗೆ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಟೀಕೆ ಮಾಡಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಜನಪದತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಭರಣಗಳು ಬಳಸಲಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು. 'ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ ತಂತ್ರ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವಾಗಿ ಬರದೆ ಹೊಸದೊಂದು ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅನಂತರ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿಯತ್ತ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೊರಳಲಿಲ್ಲ.(ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೮, ಪು.೩೭) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆಪವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಅನೇಕ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಮೂಲತಃ ಎಪಿಕ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹುಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಕನ್ನಡ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ರಚನೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ ತಂತ್ರದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅರಗಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ೭೦-೯೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆತು ತನ್ನದೆ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ತಂತ್ರದ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದು ನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

೬. ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳು

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಸರಕಾರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೀತಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ಮತ್ತು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಿಸಿತು. ನೆಹರೂ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೈಗಾರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಈ ಪ್ರಗತಿ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರು ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಈ ಕಡೆ ಗಮನವಹಿಸಿ ಸರ್ಕಾರ ಇವುಗಳ ಕಡೆ ನಿಗಾ ವಹಿಸುವ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸರ್ಕಾರವೇ ಇವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆಗಳು, ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕ-ನೃತ್ಯ-ಸಂಗೀತ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮ (N.S.D)ದ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದವು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಲದತ್ (೧೯೨೯-೯೩) ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಉತ್ತಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಇವರೂ 'ಇಪ್ಟಾ(ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆ)ದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕೆಲಸಮಾಡಿದರು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ರಂಜನೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ದೃಶ್ಯವೈಭವಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು. ಇವರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾದರು (ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಅಂಗಾರ' ನಾಟಕ) ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತಿವೆಚ್ಚದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವರನ್ನು ಅತಿರಂಜಕರೆಂದು ಟೀಕಿಸಲಾಯಿತು. ನಂತರ ಉತ್ಪಲದತ್ತರು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಜಾಗೃತಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದರು. 'ಉತ್ಪಲದತ್ತರ ರಂಗಮಾರ್ಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೇರಿದ ಈ ೬೦ರ ದಶಕವು ಭಾರತದ ಹಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಲನಶೀಲ ಕಾಲಾವಧಿಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ೧೯೫೭ ಮತ್ತು ೬೭ರ ಚುನಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇರಳ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯುನಿಷ್ಟ್ ಸರ್ಕಾರಗಳೂ ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಡಿ.ಎಂ.ಕೆ. ಸರ್ಕಾರವೂ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಬಂಗಾಲದ ಕಮ್ಯುನಿಷ್ಟ್ ಗೆಲುವಿಗೆ ಉತ್ಪಲದತ್ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ನಡೆಸಿದ್ದರು. ಇದೇ ರೀತಿ ಕೇರಳದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ, ೫೦ರ

ದಶಕದಲ್ಲಿ, ನಿಂಗಳ್ ಎನ್ನೆ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟಾಕಿ (ನೀನು ಕಮ್ಯುನಿಷ್ಟಾಗಿಸಿದೆ) ಮೊದಲಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವು. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾದೊರೈ ಕರುಣಾನಿಧಿ ಮೊದಲಾದ ಮುಖಂಡರೇ ತಮ್ಮ ದ್ರಾವಿಡ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಆಡಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ, ಈ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೊಸ ಸರ್ಕಾರಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಆಗ ಈ ಎಲ್ಲ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳು 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ'ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಪ್ರಚಾರ ತಂತ್ರ'ಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದವು. (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೩೧೪) ಮತ್ತೆ ಈ ರಾಜಕೀಯ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದ ಗುಣಗಳು ವ್ಯಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಮಾರ್ಗದ ಕಡೆ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದವು. ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಆ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವರು ಬಾದಲ್‌ಸರ್ಕಾರ (೧೯೨೫). ಉತ್ಪಲದತ್ತರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ದುಬಾರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಎರಡಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರವು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು, ನಟನ ದೇಹ-ಧ್ವನಿಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಬಳಸಿ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಹೊರತಂದರು ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಎಂಬ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮುಖವಾಣಿಯೂ ಆಗದ ಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಹರಿತವಾಗುವುದರ ಕಡೆ ಗಮನವಹಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರು. ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈಗಾಗಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರವಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕಾದ ಲಿಚಾರ್ಡ್ ಷೆಖ್ನರ್ ಮತ್ತು ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಬೆಕ್ ರೊಂದಿಗಿನ ಒಡನಾಟವು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನ 'ಕಕೇಶಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್' ನಾಟಕವನ್ನು 'ಗೋಂಡಿ' ಎಂದು ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಬಾದರ್ ಸರ್ಕಾರರಿಗೆ ಬಹಳ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನ 'ಮಿಚಿಲ್' (ಮೆರವಣಿಗೆ ೧೯೭೪) ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಹೊಡೆದು ಹಾಕಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಇದು. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡವರು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಅವರು. ಸೀಮಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದ ನಡುವೆ ಅಂಕುಡೊಂಕಾಗಿ ಹಾದು ಹೋಗುವ ಹಾದಿಯ ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಳವಾಗಿತ್ತು. ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿದ ಮುದುಕ ಹಿಂಸೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಯುವಕನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮೆರಣಿಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹಾಗೂ ನಟರ ಅಂಗಭಂಗಿಗಳೇ ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಮನ ಸೆಳೆದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗೆ ಪ್ರೇರೀಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು (ಭೇರೂ, ಗೊಂಡಿ ಮತ್ತು ಮಿಚಿತ) ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಉತ್ಸಾಹಿ ಹೊಸ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಇವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. 'ಮೆರವಣಿಗೆ' ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ರೂಪಾಂತರವಾಯಿತು. ಇಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದವು. (ಡಿ.ಆರ್.ನಾಗರಾಜು, ೧೯೯೦, ಪು.೧೧೦) ಎಂದು ಕೊಂಡಾಡಿದರು. ಪ್ರಸನ್ನರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೊರರಾಜ್ಯದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ಉತ್ಪಲದತ್ತರಿಗಿಂತ

೭೦ರ ದಶಕದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದವರು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಯಿತು.

೬.೧ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ (N.S.D.)

ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಅಲ್ಕಾಜಿಯವ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ನಾಟಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಈಗಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. 'ಭಾರತೀಯತೆ ಹುಡುಕಾಟ' ಹಾಗೂ ಬಹುಮುಖಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ತರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಹುಡುಕಾಟಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ನಡೆದವು. ಮೊದಲಿಗೆ ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರು, ನಂತರದಲ್ಲಿ ಶಂಭುಮಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ನಂತರ ಕನ್ನಡದವರೇ ಆದ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರೂ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು. ಪ್ರಸ್ತುದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನಿದೇರ್ಶಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸದಿಕ್ಕನ್ನು ತೆರೆಸಿದವು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದ ಮೊದಲ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇವರೇ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದು ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಮೂಲತಃ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟರಾಗಿದ್ದ ಕಾರಂತರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತನ್ನ ಜೀವನವು ಮುಡುಪಾಗಿಟ್ಟು ದೆಹಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕಶಾಲೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗುವವರೆಗೆ ಬೆಳೆದವರು. ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಕಾಜಿ ಶಂಭುಮಿತ್ರರೆಂಬ ತಜ್ಞರಂಗಕರ್ಮಿಗಳೊಡನೆ ಕೈಗೂಡಿಸಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ ಅನುಭವ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಂತಾದ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಅನುಭವ ಕಾರಂತರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾರಂತರು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾತಿನ ಆರ್ಭಟ, ಉಪದೇಶಗಳಿಗೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮರ್ಥವಾದ ಹಾಗೂ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮತ್ತೆ ತಂದರು. (ಇವು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ-ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿವೆ). ಕಾರಂತರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಹೊಸಚೈತನ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿದರು. ಇದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹರಿಕಾರನೆಂಬ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಪಾತ್ರರಾದರು. ಮತ್ತೊಬ್ಬ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಾದ ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಕಾರಂತರನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿರುವ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. "ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ರಂಗ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಮಾರ್ಗಗಳೆರಡರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಸಮೀಕರಣ. ಅರ್ಥಾತ್, ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೋ, ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದರೋ ಅದನ್ನು ಕಾರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿ ತೋರಿಸಿದವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈ

ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವೈಭವ ಮರಳಿ ಬಂತು. ಕಂಪನಿ ದೃಶ್ಯವೈಭವದ ರಂಜಕತೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಕಾಜಿ ಮಾದರಿಯ ನಿಖರ ದೃಶ್ಯವಿನ್ಯಾಸ ಇವೆರಡೂ ಈ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವದಲ್ಲಿ ಮಿಳಿತಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳೂ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಕಾರಂತರದ್ದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಾಪಿನ ಈ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾತು-ಗೀತಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮೇಳಯಸಿಕೊಂಡ ಕಂಪನಿ ಸಂಗೀತದ ಸೃಜನಶೀಲ ಪುನರಾವಿಷ್ಕಾರ ಸಾಧಿತವಾಯಿತು. (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೪, ಪು.೩೩೨). ನಂತರ ಕಾರಂತರು ಭೂಪಾಲ್ ನ ಭಾರತ ಭವನ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಳುವಳಿಯನ್ನೆ ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. 'ಸೇ ರಾಮ್ ಕೊತ್ವಾಲ' ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದರು. ನಂತರ 'ವಿಭಾಮಿಶ್ರಾ' ಅವರ ಬೆಂಕಿ ಅನಾಹುತ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಹಿಂಸೆ ಅನುಭವಿಸಿದರು. ಇದಾದ ನಂತರ ಮತ್ತೇ ೧೯೮೮ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ 'ರಂಗಾಯಣ' ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ತಮ್ಮ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ N.S.D. ಸ್ಥಾಪನೆ ರಂಗಭೂವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈಗಲೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ರಂಗಭೂಮಿ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಕಾಯಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರಸನ್ನ, ಬಸಲಿಂಗಪ್ಪ, ಜನಾರ್ಧನ ಮುಂತಾದ ಯುವ ನಿರ್ದೇಶಕರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತರದ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಳಸಿದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ N.S.D. ಪಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

೬.೨ ನೀನಾಸಂ

ನೀಲಕಂಠೇಶ್ವರ ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ೧೯೪೦ರಲ್ಲಿ ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ೧೫-೨೦ ಮಂದಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ಎರಡು ವರ್ಷದ ತನಕ ಇವರಿಗೆ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಂತರ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳು ಈ ತರಬೇತಿ ಹೊಂದಿದ ನಟರನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ 'ತಿರುಗಾಟ' ಮಾಡಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ನಟರನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಗರಕೇಂದ್ರದಿಂದ ದೂರಸರಿಸಿ ಹೆಗ್ಗೋಡು ಎಂಬ ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ನಂತರ ನಾಡಿನ ಎಲ್ಲ ಜಿಲ್ಲಾ ಕೇಂದ್ರಗಳು ತಾಲೂಕು ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ತಿರುಗಾಟದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ನೀನಾಸಂನ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉತ್ತಮವಾಗಿದೆ. 'ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' 'ಹಯವದನ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೀನಾಸಂ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರವಾದದ್ದು.

೬.೩ ರಂಗಾಯಣ

೧೯೮೯ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆಯ ಸುಪರ್ದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೆಪರ್ಟರಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ೨೪ ಮಂದಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಈ ರೆಪರ್ಟರಿಯ ನಾಮ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಜೋಷಿಯವರು ನೇಮಕವಾದರು. ತಾಂತ್ರಿಕ ತೊಂದರೆಯಿಂದ ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ ಆದರೂ ಕಾರಂತರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ರಂಗಾಯಣದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಸರ್ಕಾರದ ಅನುದಾನ ಪಡೆದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಕಾರಂತರು ಇಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಕಿಂದರಜೋಗಿ'ಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಎಂದಿನಂತೆ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವಾದ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿತು. ನಂತರ 'ಮೂಕನ ಮಕ್ಕಳು' 'ಕತ್ತಲೆಬೆಳಕು' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಯಾವ ನಾಟಕವು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶನಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಗಂಗಾಧರಸ್ವಾಮಿಯವರು 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಇತರ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು 'ರಂಗಾಯಣ' ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜೋಷಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ 'ಭೂಮಿಗೀತ' ಕವಿತೆಯನ್ನೇ ನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕಕೃತಿ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದಾಗಿತ್ತು. 'ಕವಿತೆ'ಯೂ ನಾಟಕವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು 'ಭೂಮಿಗೀತ' ನಾಟಕದಿಂದ ತೋರಿಸಿದರು. ಅನಂತರ 'ಮೂಕನ ಮಕ್ಕಳು' 'ಕಿಂದರಜೋಗಿ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲಾಯಿತು. 'ರಂಗಾಯಣ' ಕಳೆದ ವರ್ಷ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ (೧೯೯೬) ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಟರಿಗಿಂತ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳು 'ರಂಗಾಯಣ'ದಿಂದ ಹೊರಬಂದವು. ಈ ರೆಪರ್ಟರಿ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದಮೇಲೆ ಇತರ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಸ್ಥಗಿತವಾದವು. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ರಂಗಾಯಣ'ದ ಕಲಾವಿದರ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳ ಚಟುವಟಿಕೆ ಕಾಣೆಸಿದವು. 'ನೀನಾಸಂ' ಮತ್ತು 'ರಂಗಾಯಣ'ದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ರಂಗಾಸಕ್ತರ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವು.

೭. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

"ಕರ್ನಾಟಕದ ಪೇಟೆ, ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ನಾವು 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗೆ ಪೂರಕವಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಗಮವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ೧೯೦೪ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದ 'ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಂಸ್ಥೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಸಂಘಟನೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತವಾದ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ೧೯೦೯ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದ 'ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್ (A.D.A)ಸಂಸ್ಥೆ ನಗರ ಉದ್ಯೋಗಸ್ಥರ ಹಾಗೂ ತರುಣ ವಿದ್ಯಾವಂತರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಸುಮಾರು ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿತು. ಇಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತ ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊರಗೂ ತಿರುಗಾಡಿ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆಸಿತು. ಕೈಲಾಸಂರವರ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'(೧೯೨೦) ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಾಗಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ 'ಮೈಸೂರಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆ(೧೯೧೯) ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ನಂತರ ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಅನುವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಸ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀ. ಕುವೆಂಪು ಮೂರ್ತಿರಾಯರು ಇತ್ಯಾದಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅದೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವರು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮತ್ತು ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ (ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಾಗೆ ಇದೊಂದು ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು.

ಕಾರ್ಯತಃ ಶ್ರೀರಂಗರಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ.) ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವರು. ಒಂದು ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದರೂ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಇವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಳಸಿದ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳೆಲ್ಲಾ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆವರೆಗೆ ಇದ್ದ ಬಣ್ಣದ ಪರದೆ ಹೋಗಿ ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಪರದೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು ಹಾಗೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದಕೌಟುಂಬಿಕ ವಸ್ತುಗಳಾದ ಟೇಬಲ್, ಕುರ್ಚಿ, ಹೂಕುಂಡಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದವು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ದೇಶ-ಕಾಲಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಇವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಒಂದಾಂಶ. ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಗಳಿಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಚಿಂತನೆಯ ದ್ರವ್ಯವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿದರೂ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಹಾಗೆ ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕವಾಗುವ ಒತ್ತಡದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಂಬಲವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ವಸ್ತುಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತ-ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟರು. ತರ್ಕವಾದ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. 'ಇದನ್ನು ಮಾತಿನರಂಗಭೂಮಿ'ಯೆಂದು ನಂತರ ರಂಗತಜ್ಞರು ಟೀಕಿಸಿದ್ದು ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅರ್ಧಶತಮಾನದ ತನಕ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲೇ ಇತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ೧೯೬೦ರ ತನಕವೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಒಂದು ಶಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲೇ ಹೆಣಗಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಹೀಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಕಡೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಭರಾಟೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕವು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದೆ ಆಗಲಿ ದೇಶಕಾಲ ವಿಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದೇ ಆಗಲಿ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದಲ್ಲ. ಅದು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ರಸಾನಯದಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ತಂತ್ರ ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಈ ಕಾಲದ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ರಂಗ ಸಂವಹನಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಿ ಅದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯೆಂಬುದನ್ನೇ ಮರೆತು ಮಾತಿನ ಗರುಡಿಯಾಯಿತು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಹೊಸದೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ರಚನೆಗೆ ಪೂರಕವಾದವು. ಅದೇ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು. ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರರ ಈ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸನ್ನರು ಆಯಾಯಾ ಕಾಲದ ಚಳುವಳಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಮೊದಲು ನಾಟಕ ಬರೆದ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದವರೇ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳ ಜೊತೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಹಳಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಶ್ರೀಯವರ ನಾಟಕಗಳು, ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದ ನಾಟಕಗಳು, ಹಾಗೂ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು, ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು, ಕೈಲಾಸಂ, ನವ್ಯ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರಗಳಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು.೯೪,೯೫). ನಂತರದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಫುಲವಾದ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿತು. ನಾಟಕಕೃತಿ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿ ಹೇಗೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಉತ್ತಮಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. (ಈ ಕುರಿತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು) ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಂದ ಹೊರತಾಗಿದ್ದ ಅನೇಕ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಗಮನಸೆಳೆದವು. ನಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದವು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲದ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಬಹುದು. ಪಿ.ಲಂಕೇಶ ಮತ್ತು ಗೆಳೆಯರ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕರಂಗ' ಆರ್.ನಾಗೇಶರ 'ಕನ್ನಡ ಕಲಾಸಂಘ' ಜಿ.ವಿ.ಶಿವಾನಂದರ 'ಕಲಾಪುಂಜ' ಪ್ರಸನ್ನರ ನೇತೃತ್ವದ 'ಸಮುದಾಯ' ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ ನೇತೃತ್ವದ 'ರಂಗನಿರಂತರ' 'ನಟರಂಗ' 'ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪು' 'ಬೆನಕ' 'ಕಲಾ ಗಂಗೋತ್ರಿ' ಮತ್ತಿತರ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರ ನೇತೃತ್ವದ 'ಸಮತೆಂತೋ' ಮೈಸೂರಿನ ಮತ್ತು 'ಸಮುದಾಯ' ತಂಡ. ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನ ತಂಡಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಧಾರವಾಡದ ತೋಂಟದಾರ್ಯರ 'ಅಂತರಂಗ' ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು.ಈ ತಂಡಗಳೆಲ್ಲಾ ಜನಪದ ಸತ್ವಗಳಿರುವ ನಾಟಕಗಳಷ್ಟನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳು ಇನ್ನಿತರ ಒಲವಿರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದವು. ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳಷ್ಟೇ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಅಗತ್ಯವು ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದು ಈ ಕಾಲದ ಮುಖ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಅಗತ್ಯವು ಕಂಡು ಬಂದು, ಈ ಅಗತ್ಯವೆಷ್ಟಿತ್ತು ಎಂದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ 'ಅರ್ಧನಾಟಕಕಾರ' ಎನ್ನುವವರೆಗೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಅದರ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿಸುವುದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಅದರಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ರಂಗತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ವಹಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಇದರ ಸಫಲ-ವಿಫಲಗಳ ಚರ್ಚೆ ಬೇರೆಯಾದರೂ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತಡವಂತೂ ಇದ್ದದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿ. ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು.

೭.೧ ಸಮುದಾಯ

೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ತನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಂಡ ಉದಯವಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಗತಿಗೂ ಒಂದು

ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಡಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಾರಂಭದ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ತಂಡ ಇದು. ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. 'ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್' ತಾಯಿ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡವು. ಸಮುದಾಯದ ಸಂಸ್ಥಾಪಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಪ್ರಸನ್ನ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಎಡಪಂಥೀಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಅನೇಕ ಹೊಸ ತರುಣರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಈ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರು. ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಗೆಲಿಲಿಯೋ' 'ಹುತ್ತನ ಬಡಿದರೆ' 'ಕುಬಿ ಮತ್ತು ಇಯಾಲ' ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾರಂತರಷ್ಟೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಚಿಂತನಶೀಲತೆ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಾನತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲಿನ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವು.

೬.೨ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗಭೂಮಿ ಮಿತಿಗಳು

ನಗರಕೇಂದ್ರಿತ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾದ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಭಾರತದಂತಹ ಹೆಚ್ಚು ಹಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗ, ಸಮುದಾಯಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ವಸಾಹತು ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಿಂದ ನಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ನಡುವೆ ಅನೇಕ ಕಂದರಗಳು ಬೆಳೆದು ಬಂದವು. ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ನಾನೂರು ವರ್ಷಗಳು ಈ ದೇಶವನ್ನು ಆಳಿದ ಬ್ರಿಟಿಷರು ತಮ್ಮ ದೇಶೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮರೆಸಿಬಿಟ್ಟರು. ತ್ವರಿತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವವರ ಜೀವನಕ್ರಮದ ಅರಿವು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಕಲೆಗಳ ಮೇಲೂ ಈ ಪರಿಣಾಮ ಗಾಢವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂವಹನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೂ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂವಹನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು, ಕಂದರಗಳು ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟವು. ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಲಿಲ್ಲ.ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು, ಅದರ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಮೂಹಗಳು (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು) ನಗರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಗೀತ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ತತ್ವಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಮೂಡಿಬಂದ ಸತ್ವಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಫ್ಯಾಷನ್‌ಗಳ ಮಾದರಿಯಾಗಷ್ಟೆ ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದ್ದವು. ಜನಪದರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಆಧುನಿಕರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಅಂತರ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಆಧುನಿಕ ಅವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅನುಭೋಗಿ ಕ್ರಮದ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುವಷ್ಟು ನಾಜೂಕಿನ ಹಂದರಗಳಾದವು. ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ವಸ್ತು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಪಭೋಗಿ ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಗರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ

ಒತ್ತಡಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ ಸವಿಯುವುದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಹಾಗೂ ಅದೊಂದು ರಂಜನೆಯಾಗಷ್ಟೆ ಅವನನ್ನು ತಣಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಬಳಕೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಜನಪದರೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಅನೇಕ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕಿನ ದಾರಿಗಳಾಗಿಯೂ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು.

೮. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವರೂಪ

೮.೧ ನಾಟಕ/ರಂಗಕೃತಿ

ಇದುವರೆಗೂ ೭ನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾದಾಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಯಿತು. ಈಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಟ-ನಟನೆ-ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಭರತನಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಇಂದಿನ ತನಕ ಈ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದು ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

"ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ'ದ ಕಾಲದ ತನಕ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಸುಮಸುಮಾರು ಈ ಶತಮಾನದತನಕವೂ ಇಂಥ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಃ ಅವಕಾಶವೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. (ಇದು ಕನ್ನಡದ ಜತೆಗೆ ಇತರ ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ). ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ನಾಟಕೆನ್ನುವ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ ಕಾಲದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಸಂಶೋಧಕರು ಕೂಡ ಇದರ ನಿಜವನ್ನು ಅರಿಯದೆ, ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಯಾಕೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಬಗ್ಗೆ ಚಡಪಡಿಸಿದರು. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ, ನಟರು, ನಾಟಕಶಾಲೆ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲೂ ಉಲ್ಲೇಖ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ತೃಪ್ತಿ ಕೊಡದ ಏನೇನೋ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕಪೋಲಕಲ್ಪಿತ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕಿ ಕೃತಿ ಸಿಕ್ಕದೆ ಹೋಗಿರುವಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ, ಹೆಸರನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ಇಂಥಿಂಥವು ನಾಟಕ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ಊಹೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರು. ರನ್ನ ತನ್ನ 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ವನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಎಂದು ತೀರ್ಪುಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವಿತ್ತು, ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ." (ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ೧೯೯೨, ಪು.೭೭,೭೮).

"ಮಿತ್ರವಿಂದಾಗೋವಿಂದ" ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡದ್ದಾದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎರಡು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಉಂಟಾದವು. ಒಂದು ಅದು ಭಾಷಾ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಕೃತಿ ಅಥವಾ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಅಂದರೆ ಒಂದು ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಟ್ಟು ರಚಿಸುವ (ಲಿಖಿತಗೊಳಿಸುವ) ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಫ್ಲುಟಾರ್ಕ್, ಹಾಲಿನ್ ಶೆಡ್, ಮುಂತಾದವರ ಇತಿಹಾಸ ಕೃತಿಗಳ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಧಾರಿಸಿ ಶೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್ 'ಜೂಲಿಯಸ್ ಸೀಸರ್ ' 'ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್' 'ಮ್ಯಾಕ್ ಬೆಥ್' ನಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ. ಕಾಳಿದಾಸ ಮಹಾಭಾರತದ 'ಶಕುಂತಳೋಪಖ್ಯಾನ'ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ 'ಅಭಿಜ್ಞಾನಶಾಕುಂತಲಂ' ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ. ಶೂದ್ರಕ ತನ್ನ 'ಮೃಚ್ಛಕಟಕ ಪ್ರಕರಣ'ವನ್ನು ಬುದ್ಧನ ಜಾತಕಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕಟ್ಟಿದ. ಈ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನೀಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ 'ಮರುಸೃಷ್ಟಿ'ಗೊಳಿಸುವುದು ನಾಟಕೀಯವಾಗುವುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ನಂತರ ನವೋದಯದ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ನವೋದಯ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ 'ಭಾಷಿಕ ಕೃತಿ' ಎನ್ನುವ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಹಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಯ ಕಡೆ ಅಷ್ಟು ಗಮನಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಾಗಿ-ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿಯೂ ತನ್ನ ಸಾಫಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಮಹತ್ವದ ಚರ್ಚೆಯೆಂದರೆ ನಾಟಕಕೃತಿ/ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧ. ಈ ಚರ್ಚೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನವಾದವು. ಏಕೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗೆ ರಚನೆಕಾರ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವೋ ಹಾಗೆ ಪ್ರಯೋಗ ಕೃತಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕತ್ವವು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು 'ಅರ್ಧನಾಟಕಕಾರ' ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು. ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ, ಶ್ರೀ. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಪ್ರಸನ್ನ, ಎಚ್.ಎಸ್ ಶಿವಪ್ರಕಾಶ, ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು, ಎ.ಆರ್.ನಾಗಭೂಷಣ ಮುಂತಾದವರು ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ. ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರು ಇವು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವ ಎರಡು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಒಂದು ಭಾಷಿಕವಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಡುವಂಥದ್ದು. ಒಂದು ದೇಶಬದ್ಧ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲಬದ್ಧವಾದದ್ದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವೂ ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಆಯಾಯಾ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವ ನಾಟಕ ಕೃತಿ/ರಂಗಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಇವರ ವಾದವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ

ಒಪ್ಪದ ಪ್ರಸನ್ನ ಮತ್ತು ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ತಮ್ಮದೇ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ನೋಡಬಹುದು.

೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಯ ಮಹತ್ವ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಅದರ ರಚನೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದು ನಟರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುಷ್ಟು ಸೀಮಿತವಾದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳು 'ರಂಗಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದಾಗ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧ ಗಾಢವಾಗುತ್ತ ಬಂದವು. ಪ್ರಯೋಗದ ಪರಿಣತಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಳೆಯಿತೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕತೆ, ಕವಿತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಬಂದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿ ಅಡಿಗರ 'ಭೂಮಿಗೀತ' ಮತ್ತು 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' (ಪು.ತಿ.ನ)ವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ದೇವನೂರ ಮಹಾದೇವರ 'ಒಡಲಾಳ' ಕತೆ ನಾಟಕವಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳು ನಾಟಕವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗವಾದವು. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಕರಿಮಾಯಿ', 'ಕುಸುಮಬಾಲೆ' 'ಚಿದಂಬರ ರಹಸ್ಯ'ದಂಥ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಕೈಚಳಕದ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ಕಲೆ ಕಳೆದೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕವಾಗುವ ಕಲೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಆಯಿತು. ನಿರ್ದೇಶಕ ಉತ್ತಮ ಭಾಷಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗೇ ತರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಅಂಟನ್ ಚೆಕಾವ್ ನ 'ಚೆರ್ರಿ ಆರಚ್ಡ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ನಾಟಕ ಮಾಡಿ ಕೆಡಿಸಿದರು ಎಂಬ ಆರೋಪಗಳುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾದ ಬಿ.ಜಿ. ಜೋಷಿಯವರ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣಲೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಏಳುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವಾಗ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯದ ಇತಿಮಿತಿಗಳು. ಮೊದಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಇವು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಳುಕು ಹಾಕಿ ನೋಡಬಾರದು ಎಂದು ಶ್ರೀ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "............ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಯಾವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಡಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾತ್ರ ಮೂಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವನು ಹೆಚ್ಚು ಅಪಾಯಕಾರಿ, ಹಾಗೂ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹನಾದವನಲ್ಲ....." ಈ ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಶ್ರೀ. ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ಅವರ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ "ವಿಮರ್ಶಕನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿದೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳಲಾದ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಅಧೀನನಲ್ಲವೋ ಅದೇ ರೀತಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕದ 'ಅರ್ಥ'ಕ್ಕೂ ಅಧೀನನಲ್ಲ. ಇದು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ಪಾತ್ರವೂ ಮುಖ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಡೀ

ರಂಗಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ವಿವಿಧ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶನ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವು ಜಟಿಲವಾದುದು. ಅದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಬೇಡುವಂತಹದು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ." (ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ, ೧೯೯೩, ಪು.೨೯).

ನಿರ್ದೇಶಕ ಮುಖ್ಯನೋ ನಾಟಕಕಾರ ಮುಖ್ಯನೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದುದು ಎಂದು ಪ್ರಸನ್ನ ಹೇಳುತ್ತಾ "ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ತೊಂಬತ್ತೊಂಬತ್ತು ಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೇ ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಆತನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾತಿನ ಕಡೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಮೂರ್ಖತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಣ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಂದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿರುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರಗಳ ನಡುವಿನ ಬಂಧದ ಈ ಅಸಂಖ್ಯ ಎಳೆಗಳನ್ನೂ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ 'ಇತರ ಕ್ರಿಯೆ'ಯನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೊಮ್ಮೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಯೋಜನೆಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಹೊಸದೇ ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸ ಹೊರಟರೆ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಅನಾಹುತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ" (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು.೫೮)

ಈ ಎಲ್ಲ ಚರ್ಚೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶ ನಾಟಕದ 'ಯಶಸ್ವಿ'ಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಒತ್ತಡವೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಬ್ಬರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ನಾಟಕದ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅರಿವು ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣಗಳ ಮಟ್ಟದ ಅರಿವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರ ಸಂಮಿಲನದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕನ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

೮.೨ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ

ನಾಟಕಕಾರ ಮುಖ್ಯನೋ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮುಖ್ಯನೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಯ ಹಿಂದೆ 'ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೂ ಅಡಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಂದಿನಂತೆ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ ಭಾಷೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿ ಅದೊಂದು 'ಪರಿಕಲ್ಪನೆ'ಯಾಗಿ ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. "ನಾಟಕ ಕಾವ್ಯ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹಾಗೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪವಿರುವ ಹಾಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾಗಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಭಾಷೆಯ ಜರೂರು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ ರಂಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದರೂ, ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಅಂತರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಹಂತದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಇವೆರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತ ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಸಧ್ಯಕ್ಕೆ ರಂಗಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು 'ನಾಟಕೀಯತೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು"(ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು.೩). ಭಾಷೆ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಅದರ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶಬ್ದ, ಸಂಗೀತ, ಚಲನ, ಸ್ಥಳ, ಭಂಗಿ (ಗೆಶ್ಚರ) ಇವೆಲ್ಲದರೊಡನೆ ಅದು ಮೂರ್ತವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯೆನ್ನುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಇದು ಸರಳವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. "ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಬರೆದ ಸಾಲುಗಳು ಮಾತಾಗುತ್ತವೆ. ಅನಂತರದ ಮಾತು ಮಿಕ್ಕ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳೊಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಸಂಜ್ಞೆ, ಸದ್ದು, ಮೌನ, ಬಣ್ಣ, ಚಲನೆ...ಇತ್ಯಾದಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಸರ್ವಸ್ವವಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಅಭಿನಯದ ನಡುವೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಿಂದಲೇ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಾತು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ"(ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು.೪). ನಾಟಕಕಾರನ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದ್ದು ನಟನಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಸಂವಹಿಸುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಭಾಷೆ ನಾಟಕೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯದಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ 'ಓದುವ ನಾಟಕಗಳಷ್ಟೆ' ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ನಟ-ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಬಂಧವಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ನಟ-ನಟಿಯರು ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ (ವಸ್ತು) ಪೂರಕವಾಗಿ ಉಚ್ಛರಿಸಿದರೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರಂಗಕೃತಿ (ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ) ಹಲವಾರು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಗೋಚರವಾದಾಗ ನಾಟಕಕಾರ-ನಟರಿಗಿಂತಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ನಡುವೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಟನಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಬೇಕಾಯ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಕೃತಿಯ 'ಭಾಷೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ 'ನಿರ್ದೇಶಕ' ಉತ್ತಮಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಟನಿಗಿರುವ ಎರಡು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಪ್ರಚೋದನೆ ಮತ್ತು ಸಂವಹನಗಳು. ಭಾಷೆಗೆ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡು ನಟಿಸುವುದು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕರಚನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದು ಅತಿರಂಜಕತೆಗೆ ಹೋಗಿಯೋ ಅತಿಭಾವುಕತೆಗೆ ಹೋಗಿಯೋ ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ನಟನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯತೊಡಗಿತು. ನಟ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟೆ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಗುಟ್ಟಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ 'ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾಗಿ ಅದು ಬೆಳೆಯಿತು. ನಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹಾಗೆ ನಟ ಹೇಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಪರಿಣಾಮ ತರುತ್ತಾನೋ ಅದು ಇತರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದದ್ದು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಬಂದರು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲೆ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮಾತೇ ಇಲ್ಲ ಮೂಕಾಭಿನಯವೂ

ಮಾತಿನಷ್ಟೆ ಪರಿಣಾಮಬೀರಿ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ಸು ತಂದುಕೊಟ್ಟದ್ದು. ಇದೆ ಇದಕ್ಕೆ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಮೂಕಾಭಿನಯದ ನಟರೂ ಯಾವ ಭಾವಾತಿರೇಕಗಳಿಗೂ ಹೋಗಿಲ್ಲ. "ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ, ಅದು ಮಾತಾಗಿ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರಬೇಕಾದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ಈ ಹಿಂದೆ ಯೋಚಿಸಿದ್ದೆವು. ಆದರೆ ಇದು ಪೂರ್ತಿ ನಿಜವಲ್ಲ. ಕನಿಷ್ಟಪಕ್ಷ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೇ ಜಾಗರೂಕವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರೂ ಎಷ್ಟೇ ಗಮನಹರಿಸಿ ಇತರ ಸದ್ದು ಹಾಗೂ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದರೂ ಆಡಿದ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಮಾತು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಯೋಜಿತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಬಯಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಕುಣಿತ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಗಳ ಆರ್ಭಟದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಲುಗಳು ಕೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. (ತೀರ ಕಳಪೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರೂ ಇದ್ದಾರೆ). ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನಿದ್ದೀತು? ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಹನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದೊಂದು ಸಂವಹನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಅದೇನೆಂದು ವಿಚಾರ ಮಾಡುವುದಾದರೆ?

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಹನೆಗಿಂತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸಂವಹನೆ ಎಂದಾಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಟನೆಯಲ್ಲಿನ ಆಂಗಿಕ, ಸದ್ದು, ಮೌನ, ಬಣ್ಣ, ಸಂಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಚಲನೆ ಇವಿಷ್ಟೂ ಸೇರುತ್ತದೆ. 'ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ' ಸದ್ದು ಬಂದಾಗ ಶಬ್ದವಲ್ಲದ ಎಲ್ಲ ಧ್ವನಿಗಳು, ಮೌನ ಎಂದಾಗ ಮಾತು ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ, ಮಾತು-ಮಾತಿನ ನಡುವೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿಯೋಜಿಸಿದ ಖಾಲಿತನ, ಬಣ್ಣ ಎಂದಾಗ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ನಟರ ಸಂಯೋಜನೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ನಟರು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ನಡುವಿನ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಟ್ಟರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೊಸರೂಪ ತಾಳುತ್ತ ಹೊಸ ಘರ್ಷಣೆ-ಆಕರ್ಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗಾಗುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೆ ಚಲನೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಗೆಸ್ಚರಗಳ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದಹುಟ್ಟುವ ಅಂತಿಮ ಪರಿಣಾಮ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. (ಆಗ ಗೆಸ್ಚರಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತದ್ದಾಗುತ್ತದೆ).

ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡೂ ಅಂಗಗಳೂ ಮಾತು ಹಾಗೂ ಗೆಸ್ಚರ್ ಎರಡೂ ಇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ಘಟಿಸುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಎಂದು 'ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ' ನಿಲುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದದ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್ ನ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ 'ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಚತುರ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್ ಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ

ರೂಪಿಸಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಹೊಸ ಅರ್ಥವೇ ನಾಟಕೀಯತೆ. ಆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕದ ಎಷ್ಟೋ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೆ ತಲುಪದೇ ಹೋದಾಗಲೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಅಸಂಖ್ಯ ಮಿತಿಗಳ ನಡುವೆಯೂ ರಂಗಕೃತಿ ಹೊಸದೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಶ್ರೀ.ಎಚ್.ಎಸ್ ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಶ್ರೀ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ 'ನಾಟಕೀಯತೆ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಇದರ ಗುಣವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳಿ 'ವಚನ'ಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಇಬ್ಬರೂ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದೇ ಈ ಒಟ್ಟು ವಾದದ ತಿರುಳಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರ-ನಿರ್ದೇಶಕರಿಬ್ಬರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಸುತ್ತವೆ, ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಅವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ.

೮.೩ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರ

ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಂತ್ರವು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಅಂತರ್ ಗತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬಳಕೆಯಾದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದರೆ ಅದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ "ತಂತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಏನೇ ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿನ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಕಾರನು ತನ್ನ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ ಜೀವನಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಶರೀರ ನೀಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ನಾವು 'ತಂತ್ರ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. (ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, ೧೯೯೨, ಪು.೧೯೪) ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕೃತಿಗೆ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾದ 'ಪ್ರಯೋಗ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ತಂತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೋ? ನಿರ್ದೇಶಕನ ತಂತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೋ? ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ೭೦ರ ದಶಕದ ನಂತರ ಗಂಭೀರವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕವೊಂದು ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ನಾಟಕಕಾರ-ನಿರ್ದೇಶಕ ಇಬ್ಬರ ಅಗತ್ಯವೂ ಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ತಂತ್ರ, ಕಾಲ, ದೇಶ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕರಚನೆ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ, ಹೇತು, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಅನ್ವಯ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದರೆ ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅವಸ್ಥಾ ಮತ್ತೆ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿರುವ ಐದೈದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿ

ಬೀಜ ಬಿಂದು ಪತಾಕ ಪ್ರಕರೀ ಕಾರ್ಯ

ಬೀಜ: ಮೂಲ ಘಟನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪೂರ್ವ ಸೂಚನೆ

ಬಿಂದು: ಬೀಜದ ವಿಸ್ತಾರವೇ ಬಿಂದು

ಪತಾಕಾ: ಪ್ರಧಾನ ವೃತ್ತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದೇ ಪತಾಕಾ

ಪ್ರಕರೀ: ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವೃತ್ತಾಂತಗಳು

ಕಾರ್ಯ: ಕಥೆಯ ಅಂತಿಮ ಫಲದ ಸಾಧನೆ

ಅವಸ್ಥಾ

ಪ್ರಾರಂಭ ಪ್ರಯತ್ನ ಪ್ರಾಪ್ತಿ ಸಂಭವ ನಿಯತ ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿ (ಫಲಯೋಗ)

ಪ್ರಾರಂಭ: ಕಾರ್ಯ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ತೋರುವ ಉತ್ಸುಕತೆ, ಕುತೂಹಲ

ಪ್ರಯತ್ನ: ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯ ದಾರಿಗೆ ಬರುವ ಅಡ್ಡಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಗಳು.

ಪ್ರಾಪ್ತಿ ಸಂಭವ: ಫಲದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮೂಡಿದರೆ

ನಿಯತ: ವಿಘ್ನ ನಿವಾರಣೆ?

ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿ: ವಿಘ್ನ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಿ ಅಂತಿಮ ಕಾರ್ಯ ಕೈಗೂಡಿದಾಗ ಫಲಯೋಗ.

ಐದು ಅರ್ಥಪ್ರಕೃತಿಗಳೂ ಐದು ಅವಸ್ಥೆಗಳೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿದಾಗ ಐದು ಸಂಧಿಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಧಿಗಳು ಯಾವುವೆಂದರೆ, ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ವಿಮರ್ಶ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣ. ಮುಖಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಇನ್ನೂ ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನು ಆಗಷ್ಟೇ ತನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಮುಖ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಕಾರ್ಯವನ್ನೆ ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಗರ್ಭ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಸಾಧಿತವಾಗುವ ಆಸೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯ ಕೆಲಸ ಸ್ವಲ್ ನಿಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ವಹಣ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದು ನಾಯಕನ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ ಫಲಸಿಗುತ್ತದೆ. (ಶ್ರೀರಂಗ, ೧೯೮೭, ಪು.೨). ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಈ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ರಸ ಉದ್ದೀಪನ ಮಾಡಿ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ತರುತ್ತಾನೆ. ಇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿವೆ.

ಈ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಥಿಯರಿಯನ್ನೇ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಿ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾರಣ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ರಚನಾ ತ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳ ಆಳದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯಾ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಆಧ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾ ಇದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕಷ್ಟೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ "ವಾಸ್ತವವಾದಿ"

ರಚನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕರರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ್ದು. ಈ ಪ್ರಭಾವವೂ ತನ್ನ ದೇಶ-ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಜನರ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ರಚನೆಗಳಾದವು.ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ನೋಡುವ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಕೊಡುವ ನಾಟಕಗಳಾದವು. 'ಮಾತು' ನಾಟಕದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಸಂವಹನ ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನಿತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ನಶಿಸಿಹೋದವು. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ಸಮೂಹವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹರಿಯಿತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ಹಾಗೆ ಭಾರತೀಯ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಕಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಶಿಸಿ ಹೋಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳು ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾದ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಕಾರಣ ಮತ್ತೆ, ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಜನಪದಕತೆ, ಪುರಾಣ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಜನಪದರು ಬಳಸುವ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕಡೆ ಗಮನಹರಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡ ವಸ್ತು ಪುರಾತನ (ಜನಪದ ಕತೆ, ಪುರಾಣ, ಕಾವ್ಯವಾದರೂ) ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ತಂತ್ರ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ತರದ ಮರುಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವಂತೆಯೂ, ಚಿಂತಿಸುವಂತೆಯೂ ಮಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಿರ್ದೇಶಕನದಾಯ್ತು. ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಹೊಸತು-ಹಳತಿನ ಮಿಶ್ರಣ ರಂಗಭೂಮಿ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರಂಗವಿಮರ್ಶೆ ನಾಟಕದ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳಕು ಚಲ್ಲಿತು. ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವು ಪ್ರಯೊಂದು ಅನುಭವವೇ ಆಗಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಈ ಗುಣ ಮತ್ತೇ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿತು. ಜನಪದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಉಳಿದ ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೇ ನೃತ್ಯ-ಸಂಗೀತ, ಆಚರಣೆ, ಉತ್ಸವಗಳೆಲ್ಲಾ ಮರುಕಳಿಸಿದವು, ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಘಟನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರ, ತಂತ್ರಜ್ಞ, ವಿನ್ಯಾಸಕಾರರೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಹೊಸ-ಹಳೆಯ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಳಕೆಯಾದವು. ಹೀಗೆ ಜನಪದ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ರಂಗಭೂಮಿ 'ಜನಪದರಂಗ' ಆಗಿಯೇ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳದಿದ್ದಕ್ಕೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮ. ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಿದ್ದ ಅಂತರವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯ ತಂತ್ರ ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಂತ್ರದಷ್ಟೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಜನಪದರಿಗೆ ಅದು ಬದುಕಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ಹಾಗೆ ಜೈವಿಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಈ

ಒತ್ತಡವಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳೆಂದರೆ 'ಭಾಷೆ' ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೃತಿ ಹಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿದರೂ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿಸುವಷ್ಟು ಶಕ್ತವಾದ ರಚನೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

೮.೪ ರಂಗ ಸಂಗೀತ

೬೦ರ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾತಿನ ಚಾಳಿಗೆ ಬಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ 'ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ಈಗಾಗಲೇ ರಾಷ್ಟ್ರವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ದೆಹಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕಶಾಲೆ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಿ ಅಲ್ಕಾಜಿಯಂಥ ಹಿರಿಯ ತಜ್ಞ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಪಾರಂಪರಿಕ ಶೈಲಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಉತ್ಪಲ್ ದತ್ತರಂಥ ಹಿರಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕರು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿ ಸಂಗೀತಗಳು ಬಳಕೆಯಾದರೂ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡವು. ಅಲ್ಕಾಜಿಯಂಥವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಹೊರಗಿನ ಒತ್ತಡಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನಲ್ಲೂ ಜೀವಂತಿಕೆ ತುಂಬಲು ಹಣಹಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅರ್ಧಚರಿತ್ರೆ 'ಮಾತಿನತ್ತ' ಮುಗಿದು ಮತ್ತೊಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಂಗೀತ-ದೃಶ್ಯಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆ ಹೊಸದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಡಿಮೆಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅಗತ್ಯವಷ್ಟು ಇತ್ತು ಎಂದರೆ ಉತ್ತಮ ನಟನಾಗಲು ಉತ್ತಮ ಹಾಡುಗಾರನಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ, ಲಘುಸಂಗೀತಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಕರ್ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಣೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುವ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಿದ್ದರೆ ಸಂಗೀತದ ಸಹಜ ಸೇರ್ಪಡೆ ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಇತ್ತು.

ಆದ್ದರಿಂದ ೬೦ರ ದಶಕದ ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಗೀತದ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಪರಂಪರೆಯ ಈ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವು.

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತಸ್ಪರ್ಶ ಕೊಟ್ಟು ಹೊಸಮಾರ್ಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಪಾತ್ರರಾದವರು ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರೇ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಯಶಸ್ಸಿನ ಹಿಂದೆ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಕೊಡುಗೆ

ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಮುಕ್ಕಾಲು ಭಾಗದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ಸಂಗೀತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿದರೆ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿದಂತೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಇವರ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ.

ಮೂಲತಃ ಕಾರಂತರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಟರಾಗಿದ್ದವರು. ನಂತರಯಕ್ಷಗಾನದೊಡನೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವರು. ಮತ್ತು ದೆಹಲಿ ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದವರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರಂಗಸಂಗೀತ ಛಾಪನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದವರು. ಇವರ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳೇ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಗೀತದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಕಾರಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದವರಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ತಂತ್ರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾತಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯ ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆ ವಾಹಕ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಂತರು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. 'ಸೌಂಡ್ ಪ್ಯಾಟರ್ನ್'ಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಸಂಗೀತದ ಕಾರಂತರೇ ಹೇಳಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

'ರಂಗಸಂಗೀತ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಯೋಗವಲ್ಲ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿ ಆನ್ವಯಿಕ ಸಂಗೀತ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗ್ರೀತಕ್ಕೆ ಸ್ವಂತ ಪರಂಪರೆ ಇದೆ. ರಂಗಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಎಂದಕೂಡಲೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಜ್ಞಾನ ಬೇಕೇ ಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ರಂಗಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ್ದು ಧ್ವನಿ ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆ"(ಮುರಳಿ ಧರ, ಉಪಾಧ್ಯ, ಹಿರಿಯಡಕ, ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ, ೧೯೯೬, ಪು.೨೯೦). ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತ, ಭಾಷೆಗೆ ತುಂಬಾ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಬಿಟ್ಟು ಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಸೃಜಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಸಿಗಬೇಕಾದದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ. ಯಾವುದೇ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ, ಅದರ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅದೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ, ಜಾಗಟೆ, ತಾಳ ಇವೆಲ್ಲ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಜಾನಪದದಲ್ಲೇ. ಜಾತ್ರಾದಲ್ಲೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಾದ್ಯಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಉತ್ತಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬೇರೆಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತೇನೋ? 'ನಾಟಕ' ಎನ್ನುವುದು ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನ, ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಪ್ರತಿ ಅನುಭವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸ್ವರೂಪವೂ ವಿಭಿನ್ನವಾಗೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಮಾಧ್ಯಮ ಕುರಿತಂತೆ ಕಾರಂತರ ನಿಲುವುಗಳು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. "ಈ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಸಂಭವಿಸಬೇಕಾದ ಸವಾಲಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವೆ ಈ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕು. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೀವು ಗಮನಿಸಿರಬಹುದು. ಬ್ರಾಕೆಟ್ಟಿನ ಒಳಗೆ ನೀಡುವ ರಂಗಸೂಚನೆಯಲ್ಲೂ 'ಹೋಗುತ್ತಾನೆ, ಬರುತ್ತಾನೆ' ಎಂದೇ ಬರೆದಿರ್ತಾರೆ. 'ಹೋದನು, ಬಂದನು' ಅಂತಲ್ಲ. ವರ್ತಮಾನದ ಈ ತುರ್ತೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು

ಮಿತಿ. ಇದು ಸ್ಥಾನಸಾಪೇಕ್ಷ ಮತ್ತು ಕಾಲಸಾಪೇಕ್ಷವಾದದ್ದು. ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯೋ ಹಾಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯೋಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಇಲ್ಲ. Film Appreciation course ಮಾಡೋ ಹಾಗೆ theatre Appreciation course ಮಾಡೋಕ್ಕಾಗಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ appreciationಗೆ ಯಾವ ಸೂತ್ರವೂ ಇಲ್ಲ. ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ common sense ಇರೋದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಒಂದೇ ನಾಟಕದ ಎರಡನೇ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಯಾವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಟರೂ, ಯಾವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ, ಯಾವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಾದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡೋದಿಕ್ಕೆ ಆಗೋದಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ democratic process. ಇದರಲ್ಲೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತೆ, ನಟ, ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದನ್ನ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬರೀ imitation ಆಗಿತ್ತು. ಅನಂತರ doing ಆಯ್ತು. ಮುಂದೆ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವನ್ನೆ ಅಂತಹವರು ಬರೇ doing ಆದ್ರೆ ಸಾಲ್ದು being ಆಗ್ಬೇಕು ಅಂದ್ರು. ಈಗ ಅದೂ ಸಾಲಲ್ಲ ಅನ್ನೋ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಬರ್ತಾ ಇದೆ. ಈಗಿನ ಘಟ್ಟ becoming ಇದು ಇನ್ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೂ ಸಾಧ್ಯ ಇಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಸ್ಮಯ ನೋಡಿ. ನಟ ಹಲವಾರು ದಿನಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ರಿಹರ್ಸ್ ಮಾಡಿರ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ, ಏನು ಹುಟ್ಟುತ್ತೆ ಅಂತ ಅವನಿಗೇ ಗೊತ್ತಿರಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ, ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಅವನಿಗೂ ಹೊಸ ದರ್ಶನವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತೆ.(ಮುರಳಿ ಧರ, ಉಪಾಧ್ಯ, ಹಿರಿಯಡಕ, ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ, ೧೯೯೬, ಪು.೨೨೯-೩೦)

ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ 'ನಟರ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಅಲ್ಲ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಅಲ್ಲ, '. ಇದು ನಟನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ. Theatre is a system of action. ಈ System ನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಲ್ಲರೂ ಇರ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೇ ನಾನು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ್ದು. ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಇರೋ ಹಾಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರೋದಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಅಂತ. ಏಕೆಂದ್ರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಸಕ್ರಿಯಭಾಗ. ನಟ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಾನೆ. ನಟನಿಗೆ fee-back ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇಬ್ಬರೂ ಬೆಳೆಯೋದು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೇ. ನನಗೆ ಹಿಂದೆ ನಟನ gestures ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸ್ತಿತ್ತು. ಈಗನ್ನಿಸ್ತಿದೆ ನಟನಿಗೆ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು voice. ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಂದರೆ music is also a part of his speech. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಟನ voic-culture ಬಗ್ಗೇನೇ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಡ್ತಾ ಇದ್ದೀನಿ. (ಮುರಳಿಧರ ಉಪಾಧ್ಯ, ಬಿ.ವಿ.ಕಾ. ಪು.೨೩೧ ೧೯೯೬). "ಸಂಗೀತವು ರಂಗಭಾಷೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗ. ಎಲ್ಲ ಶಬ್ದ(ಸದ್ದು)ಗಳೂ ಇಂತಹ ರಂಗಭಾಷೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸದ್ದುಗಳ ವಿವೇಚನಾಯುಕ್ತ ಬಳಕೆಯೇ ರಂಗಸಂಗೀತ. ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತ ಬಳಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆಯೇ ಇತ್ತು. ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಗತ್ಯದ ವಾತಾವರಣ-ಮೂಡ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು, ರಂಜನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಗೀತದಿಂದ ಹೊಸ ನಿರ್ವಚನೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ

ಅನ್ನಿಸಿತು. ಸಂಗೀತ ಮೌಖಿಕ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಲ್ಲದು.(ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ, ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ. ೨೪೦ ೧೯೮೬). ಕಾರಂತರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಹಿನ್ನೆಲ್ಲೆಯಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಅವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೆ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕಾರಂತ ಸಂಗೀತ ಕೊಡುಗೆ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು.

೮.೫ ರಂಗ ಅಭಿನಯ

'ಅಭಿನಯ' ಎಂದು ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯುವ ಈ ಕ್ರಿಯೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದಿಯಿಂದಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತನಕ ಅನೇಕ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾಯಿರೂಪದ ಅಭಿನಯದ ಪಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅಭಿನಯದ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಇಂದು 'ಅಭಿನಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸಮುದಾಯಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿತ್ತು. ನಂತರ ಧರ್ಮದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಅದೊಂದು ಪೂಜೆಯಾಗಿ ಅಭಿನೀತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಆಯಾಯಾ ಸಮುದಾಯಗಳ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅದನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರೀತಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಇದು ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಗೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಬಿಡಿಸಲಾಗದ ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಈ ತರದ "ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದ್ದು' ಲೀಲೆಯ ವಿಚಾರ ದೈವಿಕತೆ ಅವತಾರ ತಾಳುವಾಗ ಲೋಕದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಆವಿರ್ಭವಿಸುವಂತೆ, ಕೃತಿಕಾರನ ಪ್ರೇರಣೆ ಲೋಕದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕತೆಯಾಗಿ, ನಾಟ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯವಾಗಿ ರೂಪತಾಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕವಾದದ್ದು, ಅಲೌಕಿಕವಾದದ್ದು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಭಾವಾಭಿನಯವೆಲ್ಲ ಲೌಕಿಕದ ಅಭಿನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕದ ಅನುಕರಣವೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಂದಿಯೆನ್ನುವುದು ಅದರ ಆವಾಹನವಾಗಿ ಭರತವಾಕ್ಯ ಅದರ ವಿಸರ್ಜನವಾಗಿದೆ. ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆಯೆಲ್ಲ ಅಲೌಕಿಕದ ಮೂರ್ತೀಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ."(ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೮೭, ಪು.೮೦). ಎಂದರೆ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಪೂಜೆಯಿಂದ(ಗಣಸ್ತುತಿ) ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು (ಮಂಗಳ)ದಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನಯ'ವೆನ್ನುವುದು ಈ ಎರಡರ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕ್ರಿಯಾಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು "ಅದೃಶ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ದೃಶ್ಯವಾಗಿಸುವ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ 'ಆವಾಹನೆ' ನಟ ಅಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ

ಅಥವಾ ಮಾಧ್ಯಮ ನಂತರದಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನಯ'ವನ್ನು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗತಜ್ಞರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಅಥವಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲನೆಯ ಭರತಮುನಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ 'ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ' ಕ್ರಿ.ಪೂ.೨ ಮತ್ತು ಕ್ರಿ.ಶ.೨ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ನಡುವೆ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಅದುವರೆಗಿನ ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿತು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿನಯವು ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ: ದೇಹದ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಮಾರ್ಗಗಳು.

ವಾಚಕ ಅಭಿನಯ : ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಿಂದಾಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ

ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ : ನಟನ ಮನಸ್ಸು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಿಂದಾಗುವ ಸಂವಹನ.

ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯ : ನಟನಿಗೆ ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಕರಗಳಾಗಿ ಒದಗಿ ಬರುವ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು.

ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ 'ನ್ಯಾಯಧರ್ಮ' ಮತ್ತು ಲೋಕಧರ್ಮ ಎಂಬ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳಿವೆಯೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯ ಅಂಗಾಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ವರ್ಣಿಸುವ ರೀತಿಯೇ ನಮಗೆ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮ ಅಭಿನಯ' ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಅಭಿನಯದ ನಾಲ್ಕೂ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಆರು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಅಂಗಗಳೆಂದೂ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತಿತರ ಆರು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಉಪಾಂಗಗಳೆಂದೂ ಸೂಚಿಸಿ ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

'ದೇಹದ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು 'ಚಾರೀ' ಎಂದೂ ಇಂಥ ವಿವಿಧ ಚಾರಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನೃತ್ಯ ಖಂಡಗಳಿಗೆ ಮಂಡಲ ಎಂದೂ ಕೈಯಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಚಿಹ್ನೆಗಳಿಗೆ ಮುದ್ರೆಗಳೆಂದೂ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಇವುಗಳ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ-ಉಪಭಾಷೆ-ಛಂದಸ್ಸು-ಅಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳು ಸೇರಿವೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಭಾವನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ಇಷ್ಟೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಂಗಡನೆ ಮಾಡುತ್ತ ಜತೆಗೇ ಇಂಥ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಬಾವಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಚಾರಿ, ಇಂಥ ಮಂಡಲ ಇಂಥ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು 'ಅನುಕರಿಸು'ವುದಲ್ಲ ಬದಲು, ಆಂಗಿಕ-ವಾಚಿಕಾದಿ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸೂತ್ರೀಕೃತವಾದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಮೂಲಕ ಆ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವುದು ಈ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದ ಕ್ರಮ. ಅಂದರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ನಟ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು

ಅನುಕರಿಸುವ ಬದಲು ತನ್ನ ದೇಹ-ಧ್ವನಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ, "ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿಯು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಸುವ ಸಮಗ್ರ ಸಂವಹನೆಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು 'ರಂಗ ಅಭಿನಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು." ಎಂದು ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿವರಣೆಯೇ ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗೆ ಈ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ನಿಯಂತ್ರಿತ ಸಂಘಟನೆಯಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಇದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಸುವ ಸಂವಹನೆಯೂ ಇದೆ. ದೇಹ-ಧ್ವನಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಕೌಶಲ್ಯಗಳು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ ಎಂಬುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿವೆ. ಇದನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಹಿತಗೊಳಿಸಿ ಸಂವಹಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅಭಿನಯದ ವಿವಿಧ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅಂಥಹ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈಗ ನೋಡಬಹುದು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ನ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಗ್ರಂಥವೂ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರೂ, ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೇನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ಭಾರೀ ಚಲನೆಗಳಿಲ್ಲದ ವಾಗ್ವಿಲಾಸದ ಕಸರತ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕೌಶಲ್ಯವೆಂದಷ್ಟೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರೋಮನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಕೌಶಲ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಕಸರತ್ತುಗಳನ್ನು ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಎಲಿಜಬೆತ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳ ಅಭಿನಯದ ಶೈಲಿಗೆ ವಾಸ್ತವದ ಮೆರುಗನ್ನೂ ಕೊಡಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದರೆ ೧೮-೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ತಾರಾನಟರ ಗತ್ತು-ಗಾಂಭೀರ್ಯ-ಕೌಶಲ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಕಸಬುಗಾರಿಕೆಯಾಯಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ, ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರಭಾವವು ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ರಷ್ಯದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕಾನ್ ಸ್ಟಾಂಟಿನ್ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ (೧೮೬೩೦-೧೯೩೮) ಅಂಥ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ.

ಸ್ಟಾನಿ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿ : ಹಿಂದಿನ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ಕೃತಕವಾದ ಸಂಜ್ಞಾಭಾಷೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ವಿಧಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸಿತ್ತು. ಅಭಿನಯವು ವಾಸ್ತವದ 'ತೋರಿಕೆ'ಯಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೇ ನಂಬಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಅಭಿನಯ ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಎಂದೇ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಿತು. ಒಬ್ಬ ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಬದುಕಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇದರ ಮೂಲ ಮಂತ್ರ. ಇಂಥ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯ 'ಬಹಿರಂಗ' ಮತ್ತು 'ಅಂತರಂಗ' ತಯಾರಿಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಬಹಿರಂಗ ತಯಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ಮಾಂಸಖಂಡಗಳ ಸ್ವಚ್ಛಸ್ಥಿತಿ, ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಬಿಗುಪುಗಳ ನಿವಾರಣೆ, ದೇಹದ ಚಲನಶೀಲತೆ, ಧ್ವನಿಯ ಹತೋಟಿ, ಭಾಷೆ, ವ್ಯಾಕರಣ, ನೃತ್ಯ, ಕತ್ತಿವರಸೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಅಂತರಂಗದ ತಯಾರಿಗಳು, ಕಲ್ಪನಾಶೀಲತೆ, ಗಮನಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ನಿಖರ ವೀಕ್ಷಣೆ, ಕಲ್ಪಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ, ಭಾವಸ್ಮೃತಿ, ರಂಗಸಾನಿಧ್ಯ, ಸಂಯಮ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಂಥ ಬಹಿರಂಗ ಮತ್ತು ಅಂತರಂಗದ ತಯಾರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ

ನಟ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಮೊದಲು ಪಾತ್ರದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಜತೆಗೆ, ಪಠ್ಯದ ಹಿಂದಿರುವ ಅಂತಃಪಠ್ಯವನ್ನು ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿರುವ 'ಉದ್ದಿಶ್ಯ'ವನ್ನು ಆತ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ನಟ ಕೃತಕವಾದ ಯಾವ 'ಅಭಿನಯ'ವನ್ನು ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಆತನ 'ಆಂತರಿಕ ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿ'ಗಳೇ ಆತನನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಿ 'ಗುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹೊಸ್ತಿ'ಲಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರದ ನಡುವೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೇತುವೆಯೇ ಅಭಿನಯ. ಇದು ಸ್ಟಾನ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಸ್ಥೂಲ ನಕ್ಷೆ.ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ 'ಅಭಿನಯ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ನಂತರದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ಹತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ದಾರಿಯಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರಂಗತಜ್ಞ 'ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟರದು ಒಂದು ಕವಲಾದರೆ ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಗ್ರೋಟೊವರದು ಮತ್ತೊಂದು ಕವಲು. "ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ಶಿಷ್ಯನೇ ಆಗಿದ್ದ ರಶಿಯನ್ ನಿರ್ದೇಶಕ ವ್ಸವೆಲೋದ್ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ (೧೮೭೪-೧೯೪೦) ಆತನ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಗೆ ವಿರೋಧವಾದ ಜೀವಯಂತ್ರ ತತ್ವ ಅಥವಾ ಬಯೋ ಮೆಕ್ಯಾನಿಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿನಯದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಗತ್ಯವೆಂದರೆ ದೇಹ ಮತ್ತು ಸ್ನಾಯುಗಳ ಹತೋಟಿ. ಇವುಗಳ ನಿಖರವಾದ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಮೂಲಕವೇ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾವಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಈ ತತ್ವದ ತಿರುಳು. ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಒಂದು ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಅಗತ್ಯವಾದ 'ಸ್ನಾಯುಸ್ಥಿತಿ'ಯನ್ನು ಗಳಿಸಬಹುದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದರೆ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಸ್ನಾಯುಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಲೇ ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಉಪಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದಕ್ಕೆ ಜೀವಯಂತ್ರ ತತ್ವ ತತ್ವವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಇನ್ನು ಜರ್ಮನಿಯ ರಂಗಕರ್ಮಿ ಬೆರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ (೧೮೯೮-೧೯೫೬) ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಿಂದ ಸ್ಟಾನಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ. ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಒಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಲೀನಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆತನನ್ನು ತಟಸ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬದಲು ನಟ ಪಾತ್ರದಿಂದ 'ದೂರೀಕರಣಕ್ಕೆ' ಒಳಗಾಗಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಿಲುವು. ಅದರರ್ಥ ನಟನೊಬ್ಬ ಪಾತ್ರದ ಭಾವ ಜಗತ್ತಿನೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲೇ ಬಾರದು ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎಂಥ ಭಾವುಕ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಆತ 'ಚಿಂತನೆ'ಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಚಿಂತಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಅಂತೋನಿನ್ ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಪೋಲೆಂಡಿನ ಜೆರ್ಜಿ ಗ್ರೊಟೋವಸ್ಕಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಿಂದ ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಸ್ಟಾನ್ ಸ್ಲಾವಸ್ಕಿಯ 'ವಾಸ್ತವ ಪ್ರದರ್ಶನ'

ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಸರಳವಾದ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ಸಮರ್ಥವೇ ಹೊರತು ಮನುಷ್ಯನ ಆಂತರ್ಯದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸತ್ವಗಳನ್ನೆ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥ ಎಂಬುದು ಅವರ ತಕರಾರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನ ದೇಹಸ್ಥಿತಿಯ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿ ಪಾರಭೌತಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಆವಾಹಿತನಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಆರ್ತೋ ವಾದಿಸಿದರೆ ಮುಂದೆ ಗ್ರೊಟೋವಸ್ಕಿಯು ಇಂಥ ಅಭಿನಯ ಸಾಧನೆಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ತೋರಿಸಿದ. ಗ್ರೊಟೋವಸ್ಕಿ 'ರಿಕ್ತರಂಗಭೂಮಿ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಟನ-ದೇಹ-ಧ್ವನಿಗಳೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಧಾನ ರಂಗಾಂಶಗಳು. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಈ ಶರೀರ-ಶಾರೀರಗಳೇ ಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ನಂಬಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಟ 'ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದು' ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಆತನ ತನ್ನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಆವರಣದಿಂದ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ-ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮಗಳ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆತನ ಪದ್ಧತಿ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಇದ್ದರೂ ಸಧ್ಯದ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಚಿತ್ರ-ವಿಚಿತ್ರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮಿಳಿತಗೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರೆಗೆ ಈ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದರ್ಥದ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡಿವೆ.

ರಂಗಾಭಿನಯದ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು

ದೈಹಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು : ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಯಾಯಾ ಪರಿಸರದ ಒತ್ತಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ದೇಹಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲು ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುವ ಆಯ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ಪಾತ್ರದ ಚಲನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ದೈಹಿಕ ದೃಢತೆಯನ್ನು ತರಲು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ನಟ ಕೆಲವು ದೈಹಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ತರದ ದೈಹಿಕ ವ್ಯಾಯಾಮಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ಇದ್ದರೂ ನಾಟಕವನ್ನು; ಕಲಿಸುವ ಭಾಗವತ, ಅಥವಾ ಮಾಸ್ತರ ನಟನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲೇ ಅವನ ದೈಹಿಕತೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ತಾಲೀಮಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಟನ ಅಂಗ-ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ತರಗತಿಯೇ ಆಗಿ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ-ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಆಯಾಯಾ ಪಾತ್ರದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನೇ ತುಂಬುವ ಕ್ರಮ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಬಳಸಿದವನು ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಅವನು ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಟನ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಸ್ವಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿ : (ರಿಲ್ಯಾಕ್ಸೇಷನ್)

ಮನಸ್ಸು ಯಾವುದೇ ಭಾವವನ್ನು ಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಸಮಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಅಭ್ಯಾಸ.

ಏಕಾಗ್ರತೆ (ಕಾನ್ಸಂಟ್ರೇಷನ್)

ನಿರ್ದಿಷ್ಟಭಾವ-ಸನ್ನಿವೇಶ-ಸಂದರ್ಭ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಏಕಾಗ್ರವಾಗಿ ಧ್ಯಾನಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು.

ಗಮನ: (ಅಬ್ಸರ್ವೇಷನ್)

ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಸುತ್ತಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿ-ಪ್ರಾಣಿ-ವಾತಾವರಣಗಳನ್ನೂ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು.

ಕಲ್ಪನೆ (ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್)

ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂದರದ ಮೇಲೆ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು.

ಇಂದ್ರಿಯ ಜಾಗೃತಿ (ಸೆನ್ಸರಿ ಅವೇರ್ ನೆಸ್)

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಮುಟ್ಟುವ ವಿವರಗಳಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು.

ಭಾವಸ್ಮೃತಿ (ಎಮೋಷನಲ್ ಮೆಮೊರಿ) ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದ ಭಾವೋತ್ಕಟ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಅನುಭವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು. ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಂಡ ನಟನಿಗೆ ಒಂದು ಮನೋಭೂಮಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಿರುತ್ತದೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯಾ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಲು ಹಾಗೂ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನಲೆ-ಮುನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ನಂತರ ತಾಲೀಮು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ನಟನಿಗಿಂತ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಅವನು ಒಟ್ಟು ಕಥಾಬಂಧಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನಟನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ತಾಲೀಮು: ಪಠ್ಯದ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ಅರಿತು ಮಾತು ಮತ್ತು ಚಲನೆಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಮೊದಲಿನ ಹಂತದ ತಯಾರಿ ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತವೆನಿಸುವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಚಲನೆ-ಭಂಗಿ-ಮೌನ-ಮಾತು ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ತುಂಬುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಟಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯದೊಡನೆ ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು, ರಂಗತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ತೊಡಕಾಗದಂತೆ ಬೆರೆಸುವುದು, ಘಟನೆ-ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥಾವಸ್ತು ಬೆಳೆದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು

ಸ್ವತಃ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದಲ್ಲದೆ ನಟರ ಚಲನೆ, ಮೇಳ, ಸಂಗೀತಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ, ಸೂತ್ರಧಾರ, ಕತೆಯಾಳು ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇವು ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗೆ ಕತೆಯ ಎಳೆ ತಪ್ಪದಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸುತ್ತಾ ಮೇಳದೊಡನೆ ನಿಂತು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಆಯಾಯಾ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಇವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕತೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ (ಗಣಸ್ತುತಿ-ಮಂಗಲ) ಇವರ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಥಾನಗಳು ಹಾಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಂಘಟನೆ ಎಂಬ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಒದಗಿ ಬಂದದ್ದಲ್ಲ. ಯಾವಾಗ ಕಲೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೋ ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕುರುಹುಗಳ ಅಥವಾ ಹುಟ್ಟಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನೇ ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಮಧ್ಯಯುಗದ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಮೊದಲು ಚರ್ಚಿನ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರೇ ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಮುಂದೆ, ಈಕೆಲಸ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಚರ್ಚಿನ 'ಗ್ರಂಥಪಾಲಕ' ಯಾ ಬುಕ್ ಕೀಪರ್ ನಿಗೆ ಈ ಕೆಲಸದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕೊನೆಯಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರೀ ಉತ್ಸವಗಳೇ ಏರ್ಪಾಟಾಗತೊಡಗಿದಾಗ ಅದನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ತಿಲ್ಡ್ ಗಳುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ವಾಹಕನನ್ನು ನೇಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗತಿ ದಾಖಲಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ನವೋದಯ ಬಳಿಕ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಒದಗಿ ಬಂತು. ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಲೋಲಿಯರ್ ನಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ." (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೭, ಪು.೨೦). ಪೂರ್ವದ ಭಾರತೀಯ ಶಿಷ್ಟರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಆಕರಗಳಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು, ಮೀಮಾಂಸೆ, ಸಾಂಖ್ಯಗಳು ಇದ್ದವು. ಇವುಗಳೇ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೆಲಸದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭರತ ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಮುಂದಿನ ಅನೇಕ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಭರತನ ಈ ನಾಟ್ಯಸೂತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಗಳು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡ 'ಪ್ರಗತಿ'ಯ ದಾರಿಯತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೂ ಪ್ರವಾಹದ ಒಡೆತಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ದೇಶಿಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡವು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ನಿರ್ದೇಶಕ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಮೂಲಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲಗಳಿಂದಲೇ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿ, ಹಸಿರು ಕ್ರಾಂತಿ, ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಲ್ಲಾ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಆದ್ದರಿಂದ 'ಪ್ರಗತಿ' ಎಂಬ ಕಾಲಚಕ್ರಕ್ಕೆ ಕಲೆಯೂ ತನ್ನ ಮೈ ಸೇರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅದರಿಂದ

ಪಶ್ಚಿಮದ ರಂಗಭೂಮಿ ರಂಗೋದ್ಯಮಗಳಾಗಿ ಸಂಘಟನೆಗಳಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡವು. ತಾರಾಪದ್ಧತಿಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ನಾಯಕನೂ ಒಬ್ಬನೇ ಆಗಿ ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರು. ನಿರ್ಮಾಪಕ, ನಿರ್ವಾಹಕ, ಮುಂತಾದ ಹುದ್ದೆಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. "೧೮ನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಡೇವಿಡ್ ಗ್ಯಾರಿಕ್ ಡೊರಿಲೇನ ರಂಗಮಂದಿರದ ನಟ ನಿರ್ವಾಹಕನಾಗಿದ್ದ. ೧೯ನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಿನ್ಸೆಸ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನಾಗಿದ್ದ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಕೀನ್ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ" (ಅಕ್ಷರ.ಕೆ.ವಿ, ೧೯೯೭, ಪು.೧೨೫) ಇಷ್ಟೆಲ್ಲದರ ನಂತರ ೧೯ನೆ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ 'ನಿರ್ದೇಶಕ'ನ ಕಲ್ಪನೆ ಖಚಿತವಾದ ರೂಪ ಪಡೆಯಿತು. "ಜರ್ಮನಿಯ ಸ್ಯಾಕ್ಸ್ ಮೈನಿಂಜೆನ್ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಡ್ಯೂಕನಾಗಿದ್ದ ಎರಡನೆಯ ಜಾರ್ಜ್(೧೮೨೬-೧೯೧೪) ಎಂಬಾತ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತನಿಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದ 'ಮೊದಲ ನಿರ್ದೇಶಕ' ಎಂಬ ಬಿರುದು ಲಭಿಸಿದೆ."

ಜರ್ಮನಿಯ ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಾಂತ ಸ್ಯಾಕ್ಸ ಮೈನಿಂಜೆನ್ ಗೆ ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದ ಈತ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನಾಗಿದ್ದ. ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಗತಂಡವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಆಗ ಬೀಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಗಾಳಿ ಅವನನ್ನು ತಾಕಿತ್ತು. ೧೮೭೦ರಲ್ಲಿ ಈತ ತನ್ನ ಅಸ್ಥಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ಣ ಉಸ್ತುವಾರಿಯನ್ನು ತಾನೇ ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ನಟಿಯಾಗಿದ್ದ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಲುಡ್ವಿಗ್ ಕೊನೆಸ್ ಎಂಬ ಸಹಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಸತತವಾಗಿ ೨೦ ವರ್ಷ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ. ಇದರಿಂದ ೧೮೯೧ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಾಂತದ ತಂಡವು ಯುರೋಪಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿತು. ಡ್ಯೂಕ್ ನ ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಇತಿಹಾಸಿಕ ನಿಖರತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ. ಅದುವರೆಗೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ರಂಗಕರ್ಮಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದೊಂದು ರಂಗಾಂಶದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಈತ ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪರಿಕರ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸಾದ್ಯಂತವಾಗಿ ನಿಖರವಾಗಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿದ. ಪ್ರತಿಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಈತ ವಿವರವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅದರಿಂದ ದೊರೆತ ಸೂಕ್ತ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ವಾಸ್ತು-ವೇಷಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆತನ ಸಹಾಯಕರು ಅದನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ರಂಗಸಿದ್ಧತೆಯೆಂಬ ಕೆಲಸ ಈ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನವಾಯಿತು.

ಡ್ಯೂಕ್ ಮತ್ತು ಕ್ರೊನೆಕರ್ ಎರಡನೆಯ ಸಾಧನೆ-ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪರಿಕರ, ನಟರು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಂಗಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಆ ದೃಶ್ಯ ಸೂಚಿಸುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದು ಅದುವರೆಗೆ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳೇ ಅರ್ಥದ ವಾಹಕಗಳೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿದ್ದ ಈ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗತಂತ್ರಕ್ಕೆ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸ್ಥಾನ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಎಂತೆಂಥ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಎಂತೆಂಥ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಿರಬೇಕು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಪರಿಕರಗಳಿಗೂ ಎಂಥ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿರಬೇಕು, ಅದರ ಮೇಲೆ ನಟರ ಸ್ಥಾನ ಚಲನೆಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕು ಇತ್ಯಾದಿ ನಾವಿವತ್ತು 'ನಿರ್ದೇಶನದ ಮೂಲ ತತ್ವಗಳು' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ನಿಯಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಡ್ಯೂಕ್ ಮತ್ತು ಕ್ರೊನೆಕರ್ (ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ ೧೯೯೨, ಪು.೨೮)

ಡ್ಯೂಕ್ ಜಾರ್ಜ್ ಮತ್ತು ಲುಡ್ವಿಗ್ ಕ್ರೊನೆಕರು ಕಟ್ಟಿದ ಈ ನಿರ್ದೇಶನ ತತ್ವವನ್ನು ೨೦ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳ ಅನೇಕ ಇದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು; ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಷಿಯಾದ ಕಾನ್ ಸ್ಟಾಂಟಿನ್ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್. ಆಸ್ಟ್ರಿಯಾದ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ರೈನ್ ಹಾರ್ಟ್, ಜರ್ಮನಿಯ ಎರ್ವಿನ್ ನಿಸ್ಕೇಟರ್ ಮತ್ತು ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕಾಕೋ ಮತ್ತು ಆಂತೋನಿನ್ ಆರ್ತೋ, ಪೋಲೆಂಡಿನ ಜೆರ್ಜಿ ಗ್ರೋಟೋವಸ್ಕಿ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಖ್ಯಾತನಾಮರಲ್ಲದೆ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ಥಾನ ಗಟ್ಟಿಯಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಏರುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು. "ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂಬಾತ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೀ ದೃಶ್ಯೀಕರಣಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರಜ್ಞನಲ್ಲ, ಆತನೇ ರಂಗಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ, ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನೇ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾರ್ವಭೌಮ ಕಲಾಕಾರ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವಾದಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

ಭಾರತದಲ್ಲೂ ವಿವಿಧ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ೨೦ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲಾ ನಡೆಯತೊಡಗಿದವು. ಈ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ದೀನಬಂಧು ಮಿಶ್ ರಾ ಅವರ ನೀಲದರ್ಪಣ ನಾಟಕ, ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕವಾಗಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕವಾಯಿತು. ನಂತರ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ 'ಇಪ್ಟಾ' (ಇಂಡಿಯನ್ ಪೀಪಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್) ನಿರ್ದೇಶಕರ ಉಗಮ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾಯಿತು. ಇಪ್ಟಾ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಅನೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಾರಾಜಿಸಿದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಂಭುಮಿತ್ರ, ಕೆ.ಎ.ಅಬ್ಬಾಸ್, ಉದಯಶಂಕರ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಇಪ್ಟಾದಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಶಂಭುಮಿತ್ರ ಅವರು ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ 'ಬಹುರೂಪಿ' ತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಇದು ಅನೇಕ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿ ಇಂಡಿಯಾದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಚೆಕಾಸ್, ಶೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್, ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೀತಿಯ ಅನ್ವಯದ ಮೇಲೆ ೧೯೫೩ರಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಕೇಂದ್ರಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಮತ್ತು ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮ (N.S.D.) ಎರಡು ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದವು. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವ್ಯಾಪಿ ಕೀರ್ತಿಗಳು ಸಿಗುವುದರ ಜೊತೆಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾಡಿದರು. N.S.D.ಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದ ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಅಲ್ಕಾಜಿ, (೧೯೭೫) ಶಂಭುಮಿತ್ರ, ಹಬೀಬ್ ತನ್ವೀರ್, ಉತ್ಪಲ್ ದತ್ತ, ರುಸ್ತು ಭರೂಚ್, ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ, ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ, ಅನೇಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು.

ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ರಾಜಧಾನಿ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಟಿ.ಪಿ.ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ,ಸಂಸ, ಕುವೆಂಪು ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರು ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರು. ಈ ನಾಟಕಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಹಾಗೂ ನವೋದಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ರೂಪಿತಗೊಂಡವು. ಶ್ರೀರಂಗರಂತೂ ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ

ಹಿಂದಿನ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ ಕೊಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯದ್ದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು, ಬೆಳಕು, ವಿನ್ಯಾಸ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಜೀವತುಂಬುವ ಕೆಲಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಾನೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಕಾಲ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಭಿನ್ನತೆಗಳ ನಡುವೆ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಬಹುದು.

೧. ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅಭಿರುಚಿ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಆಯ್ಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ತರದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿದ ನಂತರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅದನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನೇಕ ತರದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೨. ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನೀತಗೊಳ್ಳಲು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ವಸ್ತುವಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿನಹಿಂದಿನ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಕನಿಗೆ ವಿವರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ತಾನೇ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

೩. ತಂಡ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯ್ಕೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಇಂದು ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸೇರಿದೆ. ಇದು ಸಹ ಆಯಾಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ರಂಗಸಂಸ್ಕಾರ, ಅಭಿರುಚಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಆಧುನಿಕ ಪರಿವೇಷ ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿವಂತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ನ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬ್ರೂಕ್ ಮಹಾಭಾರತದ ಪಾಂಡವ-ಕೌರವರಿಗೆಲ್ಲನಿಲುವಂಗಿಯನ್ನೇ ತೊಡಿಸಿ ಮಹಾಭಾರತ ಕತೆಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತಂಡದ ಆಯ್ಕೆ

ಮಾಡಿದ ನಂತರ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಯಾರಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

೪. ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಮೊದಲು ಅನೇಕ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಟರನ್ನು ಪರಿಣತರಾಗಿ ಮಾಡಲು ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ರಿಹರ್ಸಲ್ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ದಿನ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆಯೂ, ಬೆಳಕಿನ ಬಗ್ಗೆಯೂ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ, ನಾಟಕದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಉಪನ್ಯಾಸ ತರಗತಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ನಂತರ ಈ ಎಲ್ಲ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಆಯಾಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತುಂಬಿ ದೃಶ್ಯ ದೃಶ್ ಯಗಳನ್ನು ಬ್ಲಾಕಿಂಗ್ ಮಾಡುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. "ಬ್ಲಾಕಿಂಗ್ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗುವ ಈ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕನಕಸಬುಗಾರಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು. ಆಧುನಿಕ ಪಶ್ಚಿಮದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಶಾಸ್ತ್ರವೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದೆ.

೫. ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಘಟಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿ ನಂತರ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಘಟನೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇರುತ್ತದೆ. (ಇದೂ ಸಹ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಹುದು.)

೬. Back Stage (ತೆರೆಯ ಹಿಂದಿನ) ಸಿದ್ಧತೆಗಳಲ್ಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯಾ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ವಸ್ತುಗಳ ಅಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ನೆರವೇರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ 'ನಾಟಕ-ನಟರ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಹೊರತು ನಿರ್ದೇಶಕನದಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ."

೭. ತಾಲೀಮಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸೀಮಿತ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಲನೆ, ಭಂಗಿ (ಗೆಶ್ಚರ್) ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಸುವುದು. ಡೈಲಾಗ್ ಗಳ ಡಿಲವರಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ.

೮. ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯ, ಪಾತ್ರಗಳ ಚಲನೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಬೆಳಕು, ಸಂಗೀತ, ವಿನ್ಯಾಸ, ರಂಗದ ಹಿಂದಿನ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪ ಅಥವಾ ಬಂಧಕ್ಕೆ ತಂದು ಕಟ್ಟುವ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ನಿರ್ದೇಶಕ ಶೈಲಿ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಛಾಪು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ರಂಗಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ನಿರ್ದೇಶಕ ಈ ತರದ ಛಾಪುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ

ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಗಳದರ ನಡುವೆಯೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸೋಲನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ಅಭಿರುಚಿ-ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು ಬದಲಾಗುವುದರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಕೆಲಸಗಳು ಇವೇ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

೯. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು

೯.೧ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ರಚನೆ

"ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆದಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪಳಿಯುಳಿಕೆಗಳು. ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿ-ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಸಾವು-ಮರುಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಪರಂಪರಾನುಗತವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ನೆನಪುಗಳು ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಾಗಿ ಘನೀಭವಿಸಿವೆ. ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ನಂಬಿಕೆ, ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲ ಪ್ರತಿ (archetype)ಯನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ, ಸಮುದಾಯದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ, ಆಚರಣೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯಾದ್ದುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರವಾದಿಯೂ ಸಹ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವೊಂದು ನೆನಪು, ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ತಿರುಳೇ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುತ್ತವೆಯಾದುದುದರಿಂದ ಅವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮ ತೀವ್ರವಾದುದು"(ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಪು.೧೩೪ ೧೯೮೨). 'ಪುರಾಣಗಳು ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿರ್ವಚನದ ಕಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಡದೆ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರಸರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ತಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಇವನ್ನು ನೀವು ನಂಬಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹೇರಿಕೆಯನ್ನು ಪುರಾಣ ಒಡ್ಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನ ನೀತಿ-ನಿಯಮಗಳಿಗಷ್ಟೆ ಬದ್ಧವಾಗದೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ 'ಸತ್ಯ'ವಾಗಿಯೂ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತರದ ಪ್ರಸರಣ ಗುಣ ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಆಯಾಯ ಕಾಲದ ಜನಾಂಗಗಳು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ನಿಕಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಂಧದೊಳಗೆ ಒಡ್ಡಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ

ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು, ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲ 'ಪುರಾಣಗಳ ಕತೆಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಯುಗದ ಜೀವಂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಯೋಚಿಸಿ ದೃಶ್ಯ-ಕಾವ್ಯದಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಈ ಕವಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮೂಲಕಾವ್ಯದಿಂದ 'ಭಿನ್ನ'ವಾಗಿತ್ತಲ್ಲದೆ 'ವಿರೋಧ'ವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಆಯಾಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬರಹಗಾರ ತನ್ನ ಕಾಲದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸೃಜಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳು ಪುನರ್ ಸಂದರ್ಭೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಥ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಅದರ ಮೂಲಕ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪುರಾಣಗೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ತೆಗೆದು ಮತ್ತೊಂದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಬಹುದಾದ ವಿಸ್ತರಣ ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ. ಬೇರೊಂದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಂಯೋಜಿಸಿದಾಗ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಡಾ. ಕಂಬಾರರು ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ 'ಪಡವಲಕಾಯಿ' ಮಿಥ್ ನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

ಮಿಥ್‌ಗಳ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಸೃಜನ ಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಕತೆ, ನಾಟಕ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಭಾವ, ಆ ಮೂಲಕ ಸಂಪತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ಏಕಮುಖಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನೆ, ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಉಂಟಾದವು. 'ಪ್ರಗತಿ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಮಷ್ಟಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ತೊಡಕಾಯಿತು. ಪರಿಸರದ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಹಿತಸಾಧನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಯಿತು. ಭಾರತದಂಥ ಬಹುಮುಖಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಏಕಮುಖಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಈ ಪ್ರಗತಿಯ ಭರದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ಜ್ಞಾನ, ಶಿಸ್ತು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಯಿತು. [ಮತ್ತೇ ಇವುಗಳ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದ್ದು ಯುರೋಪಿನ ಜ್ಞಾನವಲಯಗಳೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ.] ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮುವತ್ತು, ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲೆ-ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ೧೯೭೦ರ ನಂತರ ದೇಶಿಯತೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹುಡುಕಾಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಒಂದಾಗಿದೆ. ಆ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇತ್ತು. ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿ ಯಾಕಾಯಿತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ.ಇಂದ್ರನಾಥ ಚೌಧರಿಯವರ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಪಾರಂಪರಿಕವಾದುವಾಗಿವೆ. ಅವನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ತನ್ನ ಪೌರಾಣಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ವಿಚಾರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಕಾರಣ ಮೂವತ್ತರ ಮತ್ತು ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ

ಪರಕೀಯತೆಯ ಸೂಚನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪರಂಪರಾಗತ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬದಲಾದ ಯಾವ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯರ ಮನೋಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಪರಂಪರಾಗತ ಧೋರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ದಿ ಕ್ರೈಸಿಸ್ ಆಫ್ ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಆಂಡ್ ಕ್ವೆಶ್ಚನ್ ಆಫ್ ಆತೆಂಟಿಸಿಟಿ ಇನ್ ಥಿಯೇಟರ್ ' ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಗೋಷ್ಠಿಯ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ: ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ತರುಣದಲ್ಲಿ ಅದು ಎದುರಿಸಿದ ಅತಿ ಕಠಿಣವಾದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹಬಿಬ್ ತನ್ವೀರ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ, ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಲ್ಲ. ಜೀವನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ, ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರನ್ನು ಅಂಧಾನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದೆವು. ಐವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ 'ಮಿಟ್ಟಿರೆ ಗಾಡಿ' ಮತ್ತು 'ಅಗ್ರ ಬಜಾರ್ ' ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಂಪರಾಭಿಮುಖವಾಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹಬಿಬ್ ತನ್ವೀರ್ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ 'ಹಯವದನ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕ 'ಜೈಗಜವದನನೆ' ಎಂಬ ಗಣೇಶನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ಗಣೇಶನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದುದರ ಘೋಷಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ದೊಡ್ಡ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ರಂಗಾಧಿದೇವತೆ ನಮಗೆ ನೆನಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸ್ವಕೀಯವಾದ ಅರಿವು ಮೂಡಿತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಮೊದಲಾದವರು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವು ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಖರವಾಗಿದೆ. ಈ ನೆಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಟಕದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಸ್ವಕೀಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಪುರಾಣಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಒಳಗೆಲ್ಲ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಅವರು ನಮಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯಿದೆ. ಈ ಲೇಖಕರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಅವರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿವೆ. (ಸಂ. ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ, ಇಂದ್ರನಾಥ ಚೌಧರಿ, ೧೯೯೧, ಪು.೨೬೯, ೭೦).

ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಕವಿಗಳು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂವೇದನಶೀಲತೆ ಬಂದದ್ದು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ. ಅದನ್ನು ಡಾ. ಕಂಬಾರರು, ಶ್ರೀ ಕಾರ್ನಾಡರು ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಮುಂತಾದವರು ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶರಂಥ ನಾಟಕಕಾರರು ಇದರ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಋಷ್ಯಶೃಂಗ

ರಾಮಾಯಣದ ಬಾಲಕಾಂಡದಲ್ಲಿ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಉಪಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ನ ಕತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ದಶರಥ ಮಹಾರಾಜನು ಸಂತಾನ ಹೀನನಾಗಿ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ ಯಾಗ ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಯಾಗವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಮುನಿ (ದಶರಥನ ಅಳಿಯ)ಯ ಆಗಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು 'ಯಜ್ಞಪುರುಷ'ನನ್ನು ಆವಾಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಯಜ್ಞ ಪುರುಷ ಕೊಟ್ಟ ಪಾಯಸವನ್ನು ದಶರಥ ತನ್ನ ಮೂವರು ಹೆಂಡತಿಯರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಅವರಿಗೆ ಪುತ್ರ ಸಂತಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸುಭಿಕ್ಷ ಸಸ್ಯ ಸಂವೃದ್ಧಿಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪುರಾಣದ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ನ ಕತೆಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪ.

ಡಾ.ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದ ಕತೆಗೂ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಈ ಪುರಾಣದ ಆಶಯವಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

'ಹೇಳ್ತೇನ ಕೇಳ' ಎಂಬ ಆಧುನಿಕ ಲಾವಣಿಯ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವೇ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಊರ ದನಗಳನ್ನು ತಿಂದು ಜನರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಏಳುಪಟ್ಟಿಯ ಹುಲಿಯನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಲು ಹೋದ ಊರಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಅವನ ವೇಷ ಹಾಕಿ ರಾಕ್ಷಸನೊಬ್ಬ ಊರ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡನ ಮಗನಾದ ರಾಮಗೊಂಡ ಸತ್ತು ಅಂತರಪಿಶಾಚಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ರಾಕ್ಷಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಮೋಸ ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ತಮ್ಮ ಬಾಳಗೊಂಡ ರಾಕ್ಷಸನಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಅವನಿಗೆ ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ವಂಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಾಳಗೊಂಡ ಓದಲು ಪರಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಮಳೆಯಿಲ್ಲದೆ ಜನ ಕಂಗಾಲಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪುರುಷತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಪುಂಸಕರಂತಿದ್ದ ಊರ ಗಂಡಸರ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಹೆಂಗಸರು ಅತೃಪ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬರಗಾಲಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಜನ ಮಳೆಗಾಗಿ ಹಲುಬುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಊರಗೌಡನ ಆಗಮನದಿಂದ ಮಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸುಳ್ಳಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ನಾಟಕದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸುಳ್ಳಾಗಿಸದ ಸಮುದಾಯ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪರ್ಯಾಯ ಹುಡುಕುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ 'ಬಾಲಗೊಂಡ ಊರಗೌಡನ ಮಗನೇ ಅಲ್ಲ' ಎನ್ನುವುದು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಬಾಳಗೊಂಡ ಊರಗೌಡನಾಗಿ ಜನರಿಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದು, ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾದ್ದು ಎರಡು ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಹುಟ್ಟನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಹಾಗೆ ಬರಗಾಲವನ್ನು ನೀಗುವುದು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಅಂತರಪಿಶಾಚಿಯಾಗಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮಗೊಂಡ ಬಾಳಗೊಂಡನನ್ನು ರಾಕ್ಷಸನ ವಂಚನೆಯಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ನಾಯಕನಂತೆ ಬಾಳಗೊಂಡ ಚಿತ್ರಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ದುರ್ವಿಧಿ ಅವನ ಬೆನ್ನತ್ತಿದೆ. ಅವನನ್ನು ಸನ್ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ತರುವಲ್ಲಿ ರಾಮಗೊಂಡನಂತ ಅಂತರ ಪಿಶಾಚಿಗಳ ಸಹಕಾರವೂ

ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಾಮಗೊಂಡ ಮೊದಲಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಯಕ್ಷಿಣಿ ಕೈಯಲ್ಲಿ ರತ್ನ ಕೊಟ್ಟು ಕಳುಹಿಸಿ ಈ ರತ್ನ ತೊಟ್ಟ ಸಂವೃದ್ಧ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಸಂಭೋಗಿಸಿದರೆ ಮಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸೂಚನೆ ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ ತಾನು ಭೇಟಿಯಾಗುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ರಾಮಗೊಂಡ ಬಾಳಗೊಂಡನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ದುರಂತದಿಂದ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಬಾಳಗೊಂಡನಿಂದ ರತ್ನವನ್ನು ಕದ್ದ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ತಾನೇ ಬಾಳಗೊಂಡನ ವೇಷ ಹಾಕಿ ಕಮಲಿಯನ್ನು ಭೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ವಂಚಿಸುತ್ತಿರುವವರು ಯಾರು ಎಂದು ತಿಳಿಯದಿದ್ದ ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ಇದು ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನದೇ ವಂಚನೆ ಎಂಬ ಗುಟ್ಟು ತಿಳಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವನೇ ತನ್ನ ತಂದೆಯೆಂಬುದು ಹೊರಬರುತ್ತದೆ. ಬಾಳಗೊಂಡ ಮತ್ತು ರಾಕ್ಷಸಗೌಡರ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಕಮಲಿಯನ್ನು ಕೂಡಿ ಮಳೆ ಸುಭಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ತರುವ ಆತುರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಮಳೆಯಾದರೂ ಇದು ವಿಕೃತ ಕಾಮದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಕೂಡಿದ್ದು ತನ್ನ ತಾಯಿಯೇ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಬಾಳಗೊಂಡ ತನ್ನ ಪಾಪಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸುವಲ್ಲಿ ರಾಮಗೊಂಡ ಭೇಟಿಯಾಗಲು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಸೂತ್ರಧಾರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬಾಳಗೊಂಡ ಪಾಪಭೀತನಾಗಿ ಬೇಡ ಎಂದು ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದ ಸ್ಥೂಲ ಕಥಾರೂಪ.

ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನ ಕತೆಗೂ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಕತೆಗೂ ಹೋಲಿಕೆಗಿಂತ ವಿಪರ್ಯಾಸವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಸಂತಾನ-ಸಂವೃದ್ಧಿಗಳ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಆಗಮನ ಪಾಪ-ವಿಕೃತತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದ ಒಂದು ಆಶಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಡಾ.ಕಂಬಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಕಥಾಭಿತ್ತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಜನಪದದಿಂದ ಬಂದ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. "ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಬಾರರು ದುರಗವ್ವ, ಲಗಮವ್ವ, ದಿಟ್ಟಾದೇವಿಯರಂಥ ಗ್ರಾಮದೇವತೆಗಳು, ಕಣಿ ಕೇಳುವುದು, ಯಕ್ಷಿಣಿ, ದೇವಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗಿ ರತ್ನವನ್ನು ಕೊಡುವುದು, ಗೊಲ್ಲತಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಿಕೆ- ಮೊದಲಾದ ಕಿರಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ."(ಕೆ.ಎಲ್.ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ, ೧೯೯೩, ಪು.೧೪೬) ಈ ತಂತ್ರಗಳು ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಿಂದ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"ಬರಗಾಲದಿಂದ ತತ್ತರಿಸುವ ಊರಿಗೆ ಬಾಳಗೊಂಡ ಭರವಸೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಭರವಸೆಗೆ ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ಆ ಸಮುದಾಯ ನಂಬುವುದು ಆ ದೇವತೆಯ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು. ಅವನು ಬಂದಾಗ ಮಳೆಯಾಗದೇ ಹೋದಾಗ ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯೇನೂ ಸಡಿಲಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬಾಳಗೊಂಡ ನಿಜವಾಗಿ ಗೌಡನ ಮಗನೇ ಎನ್ನುವ ಹುಡುಕಾಟದ ಕಡೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. 'ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತುದಿಗಾಲ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಊರವರ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಸ್ತುವಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗೊಲ್ಲತಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಹೊಲೆಯರ ಕಮಲಿ ತನ್ನ ಕನಸನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಸಫಲ ಕಾಮದ ಸಂಕೇತವಾಗುವವಳಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ನಾಯಿಕೆಯೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಪೂರ್ವೋತ್ತರಗಳಿಂದ ಊರಿನ ಜೀವನದ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆ

ಮತ್ತು ಆರ್ತತೆಗಳು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಬಾಳಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಕಮಲಿಯರ ಕೂಡುವಿಕೆಯಿಂದ ಮಳೆಯಾಗಿ ಊರವರು ಬರಗಾಲದ ಪೀಡೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಸೂಚನೆ ಮತ್ತು ನಡುವೆ ಬರುವ ಜೋಕುಮಾರನ ಕತೆ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಫಲವಾದ ಕೂಟಕ್ಕೂ ಭೂಮಿಯ ಸುಭಿಕ್ಷಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ". (ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ೧೯೯೭, ೧೦೦), ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಾಳಗೊಂಡ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ನಾಗಿ ಸಂವೃದ್ಧಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗದಿದ್ದರೂ ಆ ಸಮುದಾಯ ತನ್ನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸಡಿಲಗೊಳಿಸದೆ, ಬಾಳಗೊಂಡನ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಬಾಳಗೊಂಡ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದು ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದರು ತಾಯಿಯನ್ನು ಕೂಡಿದ ಶಾಪದಿಂದ ಕುರುಡನಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಿಕೃತ ಕಾಮದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಳಗೊಂಡನನ್ನು ವಂಚಿಸುವ ದುರ್ವಿಧಿ, ಏಜಾಕ್ಸನಂತೆ ದುಡುಕುವುದು, ಬಾಳಗೊಂಡ ತಿಳಿಯದೇ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕೂಡುವುದು, ಕೊನೆಗೆ ಪಾಪಭೀತನಾಗಿ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚುವುದು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಕಣಿ ಕೇಳುವುದು, ದೇವತೆಯ ನುಡಿ, ಯಕ್ಷಿಣಿ, ಲಗುಮವ್ವ; ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಆಶಯಗಳು ಜನಪದ ಕತೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತವೆ. ಊರ ಜನರ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆ, ಭರಿಮ್ಮಾ, ಯಮನಿ ಸಾವು, ವಿಕೃತತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮಳೆಯಾಗುವುದು ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಆಧುನಿಕತೆ ಬರ್ಬತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ 'ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ಸಂಕಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಆರ್ಥಿಕ ವಿಷಮತಯದ ಉಂಟಾದದ್ದಲ್ಲ. ಈ ಸಂಕಟ ನೈತಿಕ ಅಧಃಪತನದ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಜೀವನ ತಿದ್ದಲಾಗದಂಥ ಅವ್ಯವಸ್ತೆಗೀಡಾಗಿದೆ. (ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ೧೯೮೩, ಪು.೨೭) ಆದ್ದರಿಂದ ಬಾಳಗೊಂಡ ನಾಯಕನಾದರೂ ಅವನು ಹುಟ್ಟು ಪವಿತ್ರವಾದ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜನರ ಸಂಕಲ್ಪದಿಂದ ಅವನ ಊರಗೌಡನಾಗಿ ಮಳೆತಂದರು. ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರುವ ದೋಷದಿಂದಲೇ ದುರಂತನಾಯಕನಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪೂರ್ವಸ್ಮೃತಿಗಳ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಭವಿಷ್ಯದ ಆಶಾದಾಯಕತೆಯ ಕಡೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಡಾ.ಕಂಬಾರರ ಈ ನಾಟಕ ಆ ಪ್ರಯತ್ನದತ್ತ ಸಾಗಿದರೂ, ಆಧುನಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಮನುಕುಲದ ನೈತಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಹಾರ ನಡೆಸಿವೆ ಎಂಬುದು ನಾಟಕಕಾರ ಆತಂಕಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತುಷಾಹಿ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ನೈತಿಕ ಅಧಃಪತನದತ್ತ ಸಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರಾತನವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹುಡುಕಾಟದ ಜೊತೆಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಆತಂಕ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಡಾ. ಕಂಬಾರರ ಈ ನಾಟಕದ ಗೆಲುವಿಗೆ ಬಹಳ ಪೂರಕವಾದದ್ದು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಗುಣಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಬಹುಶಃ ಆ ಕಾಲದ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತರದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ತಂದರೂ, ಡಾ. ಕಂಬಾರರಷ್ಟೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕವಿಯೊಬ್ಬ ಎಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಈ ನಾಟಕ ಅನೇಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯಿತು. ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಯೋಗಿಕತೆಯ ಗುಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ವಾಸ್ತವಾದಿ ರಚನೆಯಿಂದ ಜಡಗೊಂಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ತನ್ನ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಗುಣಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು.'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲೇ ರಚನೆಗೊಂಡರೂ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿದ್ದು ೧೯೮೧ರಲ್ಲಿ. ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ಈ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕನ್ನಡ ಮೊದಲ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'. ಈ ನಾಟಕ ಕುರಿತಂತೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರೆ ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. "ಕಂಬಾರರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಳೆ-ಬೆಳೆ ತಂದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಹೊಸ ತಿರುವು ಕೊಟ್ಟವರು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ಇವರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಲ್ಲ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. (ಸಂ.ಮುರುಳಿಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡಕ, ಎಸ್.ಮಾಲತಿ, ೧೯೯೭, ಪು.೧೨೦). ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನಷ್ಟೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅದುವರೆಗೂ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಸರ್ವಸ್ವಾಮ್ಯತೆಯೂ ಅವನಿಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸಿತು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ

ಕ್ರಿ.ಶ.೧೦೪೯ಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಜೋಕುಮಾರ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರಂತೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೋಕುಮಾರನನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು.

೧. ಶ್ರೀಧರಾಚಾರ್ಯರ ಜಾತಕತಿಲಕ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೦೪೯
೨. ಬಂಧುವರ್ಮನ ಜೀವಬಂಭೋದನೆ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೧೫೦
೩. ನೇಮಿಚಂದ್ರನ ನೇಮಿನಾಥ ಪುರಾಣ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೧೨೦
೪. ಬ್ರಹ್ಮಶಿವನ ಸಮಯಪರೀಕ್ಷೆ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೧೮೦
೫. ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೬೦
೬. ಪಾರ್ಶ್ವಕವಿಯ ಪಾರ್ಶ್ವನಾಥ ಪುರಾಣ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೨೨೨
೭. ವಿಜಯದಾಸರ ಸುಳಾದಿಗಳು ಕ್ರಿ.ಶ.೧೭೦೦
೮. ನಾರಸಿಂಹ ಅನುಭವ ಶಿಖಾಮಣಿ ೧೬೬೮

ಈ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡ ಜೋಕುಮಾರನು ಒಬ್ಬ ದೇವತೆಯ ಮಗನು. ಅಂದರೆ ಮಾರಿಯ ಮಗನು, ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಯಾಗಿ, ಏಳುದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮೆರೆದು ಪುಂಡಾಟಿಕೆ ಮಾಡಿ ತೀರಿಹೋದ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದನು (ಎಸ್.ಎಸ್.ಭದ್ರಾಪೂರ ಪು.೯-೧೦೦,೧೯೮೨) ನಾರಸಿಂಹನ ಅನುಭವಶಿಖಾಮಣಿಯ ೧೬ನೆಯ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕತೆಯು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತಿದೆ.

"ಜೋಕ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಪ್ತರ್ಷಿಗಳಿಗೆ ಒಬ್ಬ ನಂಬುಗೆಯ ಸೇವಕನು. ಒಂದು ದಿನ ಆ ಪರಮ ಋಷಿಗಳು ಮರ್ತ್ಯಲೋಕದ ನರರ ವೈಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಸುರರು ಅಮೃತವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಹೊರತು ಬೇರಾವುದೇ ಅವರು ಅರಿತವರಲ್ಲ. 'ಆದರೆ ಮರ್ತ್ಯರೋ ಪರಮಾನ್ನ ಪಂಚಭಕ್ಷಗಳನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಜಿಹ್ವಾಲಂಪಟರು ವಿಷಯ ಲೋಲುಪರು........ಇತ್ಯಾದಿ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಆ ನಂಬುಗೆಯ ಸೇವಕನಾದ ಜೋಕನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡನು. ನಂತರ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಏನೋ ಅನ್ನಿಸಿ ಮುಂದಿನದನ್ನು ಏನೂ ವಿಚಾರಿಸದೆ ಆ ಸಪ್ತ ಋಷಿಗಳಿಗೆ ವಂದಿಸಿ ತಾನು ಮರ್ತ್ಯಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಬರುವೆನು, ವರವನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸಿರೆಂದು ಬೇಡಿಕೊಂಡನು. ಹಾಗೆ ಅವರು ಹೋಗಲು ಅನುಮತಿಕೊಟ್ಟು ಅದರ ಕೂಡ ಎರಡು ಷರತ್ತುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದರು. ೧. ಯಾವುದೇ ತರಹದ ಮೃಷ್ಟಾನ್ನ ಭೋಜನವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟರೂ ಊಟ ಮಾಡಬಾರದು. ೨. ಯಾವ ಸುಂದರಿ ತರುಣಿಯರಿಗೂ ಮನಸೋಲಬಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಂದಿರುಗಬೇಕೆಂದು ಬುದ್ಧಿ ಮಾತು ಹೇಳಿ ಕಳಿಸಿದರು.

ನಂತರ ಜೋಕ ಋಷಿಯು ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದು ಇಳಿದನು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕತ್ತಲೆ ಆಗಿತ್ತು. ಇಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಅತ್ತಿತ್ತ ಜಾಗ ನೋಡಲು ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾರಮ್ಮನ ಗುಡಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಇಳಿದುಕೊಂಡನು. ನಂತರ ತಾನು ಅಮೃತವನ್ನು ಸೇವಿಸಿ, ಮನೋಹರವಾಗಿ ಸಪ್ತ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡತೊಡಗಿದನು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೆ ಇದ್ದ ಮಾರಿಯು ನೋಡಿ ಕೇಳಿ, ಮೃಷ್ಟಾನ್ನ ಭೋಜನವನ್ನು ಒಂದು ಚಿನ್ನದ ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಿಟ್ಟು ಇವನನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿದಳು. ಆಗ ಇವನು ಅತೀ ಸುಂದರನು ದೇವರಾಯ ಶಿವ, ವಿಷ್ಣು, ಬ್ರಹ್ಮನಿಗಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾದ ರೂಪವುಳ್ಳವನೆಂದು ತಿಳಿದು ಎಂದೂ ಯಾರಿಗೂ ಸೋಲದವಳು ಅವನ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸೋತು ಮಾರುಹೋದಳು. ಆದರೆ ಆ ಜೋಕು ಋಷಿಗೆ ತನ್ನ ಗುರುಗಳ ಆಜ್ಞೆಯು ನೆನಪಾಯಿತು. ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಮೃಷ್ಟಾನ್ನ ಭೋಜನದ ವಾಸನೆ, ಒಂದು ಕಡೆ ಸುಂದರವಾದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಕರ್ಷಣೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಗುರುಗಳ ಆಜ್ಞೆ. ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಅವನು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಮಣಿಯಬೇಕೆಂದು ತೋಚಲಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಕೊನೆಗೆ ಧೈರ್ಯಮಾಡಿ ಊಟಮಾಡಿದನು. ಚಿನ್ನದ ತಂಬಿಗೆಯಿಂದ ಕೈತೊಳೆದುಕೊಂಡನು. ಆಗ ಅವನು ಆ ಚೆಲುವಾದ ಮಾರಿಯ ಮುಖವನ್ನು ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡಿದನು. ನೀನೇನು ಲಕ್ಷ್ಮಿಯೋ ಗಿರಿಜೆಯೋ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದನು. ಆಗ ಅವಳು ತಾನು 'ಮಾರಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮೋಹದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ತಾಂಬೂಲವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಳು. ಇದೇ ಸಮಯವನ್ನು ಕಾದು ಕುಳಿತ ಮನ್ಮಥನು ತನ್ನ ಕಾಮಬಾಣವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದನು. ಅವನು ಅವಳಿಗೆ ಸೋತನು, ಪ್ರೇಮಾಂಕುರವಾಯಿತು. ಕೆಲವು ಸಮಯದ ನಂತರ ಅವನಿಗೆ ಎಚ್ಚರವಾದಾಗ ತನ್ನ ತಪ್ಪಿನ ಅರಿವಾಯಿತು. ತನ್ನ ಗುರುಗಳ ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿದೆ ಎಂದು ಕೊರಗುತ್ತಾ ಋಷಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿ ಅವರ ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದು ತನ್ನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿಕೊಂಡನು. ಅವರು ಅವನನ್ನು ಕಾಲಿನಿಂದ ಒದೆದರು. ಆಗ ಜೋಕ ಋಷಿಯು ಗುರುಗಳಿಗೆ........ಮಾನ್ಯರೆ, ನಿಮ್ಮ ಪಾದಗಳು ನನ್ನನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದವು. ನನ್ನ ಕುಲಕೋಟಿಗೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿದ ಪಾಪವು ಬಗೆಹರಿಯಿತೆಂದು ನಿಮಗೆ ಧನ್ಯವಾದಗಳು ಎಂದು ವಿನಯದಿಂದ ಬೇಡಿಕೊಂಡನು. ಆಗ ಅವರು ತಮ್ಮತಮ್ಮಲ್ಲೆ ನಗುತ್ತ ಏಳುದಿನ ಸುಮ್ಮನಿರು ನೀನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತೀ ಎಂದು ವಚನಕೊಟ್ಟರು.

ಇತ್ತ ಮಾರಿ ಮತ್ತು ಜೋಕ ಋಷಿ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಮಾರಿಯು ಬಸುರಾಗಿ ಒಬ್ಬ ದಷ್ಟಪುಷ್ಟನಾದ ಮಗನನ್ನು ಹೆತ್ತಳು. ಆ ಕೂಸು ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಡಲೆ ಮಾತನಾಡಹತ್ತಿತು. ಹಾಗೂ ತಾಯಿಗೆ ತನ್ನ ತಂದೆ ಯಾರೆಂದು ಕೇಳಿತು. ಆಗ ಅವಳು ತನಗೇನೂ ತಿಳಿಯದೆಂದೂ ಆದರೆ ಅವನು ಒಬ್ಬ ಸತ್ಯ ಸ್ವರ್ಗದ ಪುರುಷನು. ಅವನು ಎತ್ತ ಹೋದನೋ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಸಿದಳು. ಅವನು ಹಾಗಾದರೆ ನಾನು ನನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತೇನೆಂದು ಹೋದನು.

ಅವನು ಹುಟ್ಟಿದ ದಿನವು ಭಾದ್ರಪದ ಶುದ್ಧ ಅಷ್ಟಮಿಯ ದಿನ. ಅವನು ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಗಂಗಾಮತಸ್ಥರು ಭಾದ್ರಪದ ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ದಿನ ಗಂಗಾದೇವಿಯನ್ನು ಪೂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಗಸರು ತಾವು ಬೇಡಿ ತಂದ ಆಹಾರವನ್ನು ಊಟ ಮಾಡುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕತ್ತೆಯನ್ನು ಕಾಯಲು ಒಬ್ಬ ಸುಂದರ ತರುಣಿ ಸುಕರ್ಣಿಕ ಎಂಬುವವಳನ್ನು ನೇಮಿಸಿದ್ದರು. ಮಾರಿಯ ಮಗನಾದ ಹಾಗೂ ಜೋಕ ಋಷಿಯ ಮಗನಾದ ಜೋಕುಮಾರನು ತನ್ನ ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ಹಾಯ್ದು ಹೋಗುತ್ತಿರಲು ಆ ಸುಂದರ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಅವಳನ್ನು ಪೀಡಿಸಿ, ಕಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳು ಹೆದರಿ ಕೂಗಿಕೊಂಡಾಗ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಮಡಿವಾಳರೆಲ್ಲ ಓಡಿಬಂದು ಹೊಡೆದು ಬಡಿದು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಕಲ್ಲಿನ ಕೆಳಗೆ ಅವನ ಹೆಣವನ್ನಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಮಾರಿಯ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಜೋಕುಮಾರನಿಗೆ ಸಂಭವಿಸಿದ ಶಾಪವು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಜೋಕುಮಾರನ ಅಂಶದಿಂದ ಆ ಬಾಲಕನಿಗೆ 'ಜೋಕುಮಾರ'ನೆಂದು ಹೆಸರು ಆಯಿತು.

೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾಗಿರುವ ಈ ಕಥೆಗೂ ಜನಪದ ಕಥೆಗೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಏರುಪೇರುಗಳು ಇರುವುದರಿಂದ ಜೋಕನ ಕುಮಾರನೆಂಬುದೇ 'ಜೋಕುಮಾರ' ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಅವನು ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಯೂ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟ ಸ್ವಭಾವ ಉಳ್ಳವನೂ ಅತೀ ಕಾಮಿಯೂ ಏಕೆ ಆಗಿದ್ದನೆಂದು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕಠಿಣವಾದರೂ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಥೆ: ೨

ಜೋಕ ಋಷಿ ಮತ್ತು ಎಳೆಯ ಗೌರಿ ಎಂಬ ದಂಪತಿಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ದಿನಗಳಿಂದ ಮಕ್ಕಳಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಶಿವನನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ ಶಿವನು ೭ ದಿನದ ಆಯುಷ್ಯದ ಒಬ್ಬ ಕುಮಾರನನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸಿದನು. ಇವನು ವರಪುತ್ರನಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಇವನು ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಡಲೇ ಎಲ್ಲರಂತೆ ಮಾತನಾಡಲು ಬಾಯಿ, ಎದ್ದು ಅಡ್ಡಲು ಶಕ್ತಿ ಬಂದಿತು. ಮಳೆ ಬೆಳೆ ಇಲ್ಲದೆ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಆವಾಗ್ಗೆ ಜನರು ಹಾಹಾಕಾರದಿಂದಿರಲೂ ಜೋಕುಮಾರನು ತನ್ನ ನಿಲುಗುದುರೆಯನ್ನೇರಿ ಸುತ್ತಲೂ ಸಂಚರಿಸಿ ತನ್ನ ಶಲ್ಲೆಯನ್ನು ಬೀಸಿ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಳೆ ಬೀಳಿಸುವನು. ಕೆರೆ, ಬಾವಿ, ಹಳ್ಳ ತುಂಬಿ ಹರಿಯುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಸಂತೋಷಗೊಂಡ ಜೋಕುಮಾರನು ಹೊಲದಲ್ಲಿ ಆನಂದದಿಂದ ಚಂಡಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ಹುಟ್ಟನಿಂದಲೇ ಅತಿಕಾಮಿ ಇರುವುದರಿಂದ

ಒಂದು ದಿನ ಒಬ್ಬ ಮಡಿವಾಳರ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮೋಹಿಸಿದಾಗ ಅವನನ್ನು ಅವಳ ತಂದೆ ಕೊಂದು ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ರುಂಡವನ್ನು ಚೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮೀನುಗಾರರಿದ್ದರು. ಅವರು ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಭಯಪಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಅಗಸರ ಅರಿವೆ ಒಗೆಯುವ ಕಲ್ಲಿನ ಕೆಳಗೆ ತುರುಕಿ ಹೋಗುವರು. ಅದನ್ನು ಅಗಸರು ನೋಡಿ ದೇವರೆಂದು ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮಗೆ ಬೆಳೆ-ಮಳೆ ಕೊಡಿರೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ಜೋಕುಮಾರನ ಹಬ್ಬ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಭಾದ್ರಪದ ಅಷ್ಟಮಿಯ ದಿನ ಹುಟ್ಟಿ ಹುಣ್ಣಿಮೆ ದಿನ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಹುಣ್ಣಿಮೆಗೆ ಜೋಕುಮಾರನ ಹುಣ್ಣಿಮೆ ಎಂದು ಅನ್ನುವರು.(ಭದ್ರಾಪುರ. ಎಸ್.ಎಸ್., ೧೯೮೨, ಪು.೧೦೩,೧೦೪).

ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳು, ಜನಪದ ಕತೆ, ಆಚರಣೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೋಕುಮಾರನನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರ್ವಚಿಸಬಹುದು.

೧. ಜೋಕುಮಾರನು ಕೃಷಿ ಸಂಬಂಧಿ ದೇವರು
೨. ಜೋಕುಮಾರನು ಫಲವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುವವನು
೩. ಜೋಕುಮಾರನು ಕಾಮವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಅತಿಕಾಮಿ
೪. ಜೋಕುಮಾರನು ಅಲ್ಪಾಯುಷಿ, ಗಣಪತಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದ ತಮ್ಮ.

ಇಬ್ಬರೂ ಭಾದ್ರಪದ-ಮಾಸದಲ್ಲಿ (ಈಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃಷಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿರುತ್ತವೆ) ಹುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಗಣಪತಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಬಿಟ್ಟವನಾದರೆ, ಜೋಕುಮಾರ ಹೆಣ್ಣಿಗಾಗೇ ಪ್ರಾಣತೆತ್ತನು. ಗಣಪತಿ ಭಾದ್ರಪದ ಚೌತಿಯ ದಿನ ಬಂದರೆ, ಭಾದ್ರಪದ ಅಷ್ಟಮಿಗೆ ಜೋಕುಮಾರನು ಬಂದು ಪೂರ್ಣಿಮೆಗೆ ಹೋಗುವವನು.(ಆರು ದಿನಗಳು) ಈ ಆರು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಜನನ, ಯೌವನ, ಮರಣಗಳನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪುರಾಣದ ಆಶಯ ಡಾ.ಕಂಬಾರರ "ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದರೂ ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಡಾ.ಕಂಬಾರರು ಜಮೀನುದಾರ ಮತ್ತು ರೈತನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೂ ಉಳುವವರು ಭೂಮಿಯ ಒಡೆಯನಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ನಾಟಕದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಂತರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸೂತ್ರಧಾರ ಮೊದಲಿಗೆ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಣಪತಿ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳು 'ಜೋಕುಮಾರ'ನ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಊರಗೌಡ ಷಂಡನಾದರೂ ಎಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ, ಎಲ್ಲರ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದುಷ್ಟ. ಬಸ್ಯಾನಂಥ ಕೆಲವರನ್ನುಳಿದು ಅವನೆದುರು ಎಲ್ಲರೂ ದುರ್ಬಲರು, ನಿಸ್ಸಹಾಯಕರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವನು ಢಂ ಢಂ ದೇವರು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಕೊಟ್ಟ ಮರೆಯುವ ಈತನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ. ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ತನಕ ಮಕ್ಕಳಾಗದ ಗೌಡ್ತಿ ಬಂಜೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಫಲವಂತಿಕೆಯ

ದೇವತೆಯಾದ ಜೋಕುಮಾರನನ್ನು ಪೂಜಿಸಿ ಫಲವತಿಯಾಗಲಿಚ್ಛಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಜೋಕುಮಾರ ಪ್ರಸಾದವನ್ನು ಪಡೆದು ಮನೆಗೆ ಬರದ ಗಂಡನಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೊಲಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಸ್ಯಾನಿಗೆ ಬಸಿರಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಗೌಡ ಬಸ್ಯನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಬಸ್ಯಾನನ್ನು ಕೊಂದ ಹೊಲ ಫಲವಂತಿಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರಿ ಹಾಡುವ 'ಉಳುವವನೇ ಹೊಲದೊಡೆಯ' ಎಂಬ ಆಶಯದಿಂದ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಕಥೆ ಸರಳವೆನಿಸುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಈ ಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಬಳಸಿರುವ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳು ಮಹತ್ವವಾದವು. ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಆ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಜನವರ್ಗವಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಪೂರಕವಾಗುವ ಜನಪದ ಆಚರಣೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ. ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರವೊಂದನ್ನು ಜನಪದೀಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ' ಜನಪದಕತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಬರೆದ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಅನೇಕರು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಡಾ. ಕಾರಂತರು ೧೯೮೦ರ ನವೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ 'ಕಲಾದರ್ಶನ' (ಮುಂಬಯಿನ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆ)ದಲ್ಲಿ 'ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಪಚಾರ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. 'ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತರತೊಡಗಿದ ಡಾ.ಕಂಬಾರರನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಬೇಸರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅವರು ಬರೆದಿರುವ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕ. ದೀರ್ಘಕಾಲದಿಂದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲೂ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಎಂಬ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ 'ಜಮೀನುದಾರ ಮತ್ತು ರೈತನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಮಾನವ ಹತ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅವರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂದು ವಿಶೇಷ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಕಥೆ ಮತ್ತು ತತ್ಸಂಬಂಧ ಫಲೀಕರಣ (Fertility) ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ.........' ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಕಥೆ ಆರ್ಯರ ಕಾಲದಿಂದ ಬಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಿ ಡಾ. ಕಾರಂತರು ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾ 'ಈ ದೇಶದ ಅಥವಾ ಅನ್ಯದೇಶಗಳ ಕೃಷಿಕರ್ಮಕ್ಕೂ ಫಲೀಕರಣವನ್ನು ಕುರಿತ ನಂಬಿಕೆಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಿರುವ ಇಂಥ ಒಂದು ಕಥೇಯನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿ, ಅದರ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ನಾಶ ಮಾಡಿ, ಒಬ್ಬ ಜಮೀನ್ದಾರರ ವಿಲಾಸಪ್ರವೃತ್ತಿಗೂ ಹೆಣ್ಣಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಪೈರು ಕತ್ತರಿಸುವ ಕಥೆಯನ್ನು ರೈತನ ಹತ್ಯೆಯನ್ನಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಿದ ಕೆಲಸ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗೆ ಉಪಕಾರ ಮಾಡುವಂತಾಗದು. ಕಂಬಾರರ ಮಾರ್ಪಾಟು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಒಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ಜಾನಪದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೊಂದಂತಾಗಿದೆ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. (ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ, ೧೯೮೪, ಪು.೩೩೬,೩೩೭)

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗೆ ಮೊದಲು ಕೈಹಾಕಿದವರು ಡಾ.ಕಂಬಾರರೇ ಅವರುಗಳು ಇಂಥ ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಒತ್ತಡ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ

ಜನಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶಕರ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ" ನಾಟಕ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ನಾಟಕದ ನಂತರ ರಚನೆಯಾದರೂ ಮೊದಲು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡದ್ದು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕವೇ. ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕವಾಗಿತ್ತು. ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿದ್ದರು. ಗೌಡನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು. ನಿರ್ದೇಶನ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರದು. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ. ಸ್ವತಃ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಬಯಲು ರಂಗಮಂದಿರದ ಮುಕ್ತ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಮಾತುಕತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು.....ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಂಬಾರರು ಒಂದು ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ನಾನು ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶ-ಮಾಡಿ, 'ಹೇ ಸೂತ್ರಧಾರ ತಾಳು, ಸರಿಯಾದ ಶ್ರುತಿ ಕೊಡುವೆ.....' ಎಂದು ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮನಗಂಡೆ. ನನ್ನ ಹುಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಸುವ ಧೈರ್ಯ ನನ್ನಲ್ಲಿತ್ತು. 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಬರುವಂತೆ, ನಾನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲಿಗೂ ಚರಿಸಬಹುದು- ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಿಂದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುವ ಸ್ಥಳದ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಕೂಡ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡೆ." (ಸಂ: ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡಕ. ಪು.೧೬ ೧೯೯೬).

'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಹೊಸಸಾಧ್ಯತೆಗಳಾದ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಮುಕ್ತರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ಈ ಮಾತುಗಳು ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ'ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟು ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ, ಅದು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದ ನಾಟಕವೆಂದು ಆ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಜ್ಞರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು, ಕಲಾಕಾರರ ಗಮನಹರಿಯಿತು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂತು. 'ನಗರೀಕರಣ ಹಳ್ಳಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತದಾದ್ದರಿಂದ ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ನವೀಕರಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಕೆಡಕು ಎಂದು ಕಂಬಾರರು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದಾರೆ" ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ಪ್ರಸನ್ನರು

'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಲೆ ಕಟ್ಟಿಸಲು ಅರಳೀಮರ ಕಡಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ "ಗೌಡ ಕ್ರೂರಿ ಹಾಗೂ ಷಂಡ; ಗೌಡನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಕೆಳಜಾತಿ ಕೆಳವರ್ಗಗಳವರು ಧೀರರು ಮತ್ತು ಫಲವತ್ತಾದ ಮಂದಿ. ಆ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ನೆಲ, ಫಲವತ್ತಿಕೆ, ಉತ್ತುವುದು, ಬಿತ್ತುವುದು, ಮಳೆ ಹಾಗೂ ಒಡೆತನ ಇವಿಷ್ಟರಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಐದು ಸಂಗತಿಗಳು ಜೀವ ಸ್ಫುರಿಸಿದರೆ ಕಡೆಯದು ಹೊಸಕಿ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರ ಈ ಸರಳ ತತ್ವ ಅದರದೇ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಧೋರಣೆಯೇ, ಆದರೆ ಕಂಬಾರರು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅವರೊಬ್ಬ ನಗರದ ಮನುಷ್ಯ ಕೂಡ. ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಗ್ರಾಮದ್ದಾದರೂ ವೃತ್ತಿ ನಗರ ಮೂಲದ್ದು. ಗ್ರಾಮದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ನಗರದ ವೃತ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಗ್ರಹಿಸುವ ಬದಲು, ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಕಂಬಾರರು (ಪ್ರಸನ್ನ ಪುಟ: ೩೬, ೧೯೮೫). ಡಾ.ಕಂಬಾರರ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಾಸ್ತವದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬಂದವಲ್ಲ. ಒಂದು ಒಂದು ಜನಾಂಗ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆ, ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ಪೂಜೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಮೂಲತಃ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಕಾಲದ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪುರಾಣದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಮತ್ತು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನೇ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಜನಾಂಗದ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಜೋಕುಮಾರನ' ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾದ ಬಸಣ್ಣ ಗೌಡ್ತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಸಾವು ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನೆತ್ತರ ಬಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆಹಾ ಚಳಿಗಳು ಎದ್ದಾವೋ
ಮಣ್ಣು ಮಣ್ಣೆಲ್ಲಾ ಹಸಿಹಸರ ತುಂಬಿ

ಜನಪದ ಕತೆಯಲ್ಲೂ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಅಗಸರಿಂದ ಕೊಲ್ಲಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಫಲವಂತಿಕೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ದೇವರಾಗಿ ಪೂಜೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ ನಂಬಿಕೆ ಅನೇಕ ಪುನರ್ ಸಂದರ್ಭೀಕರಣಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಹೇಗೆ ಮಿಥ್ ಗಳಾಗಿ ರೂಪವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಕತೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಂಬಾರರ ಈ ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಫಲವಂತಿಕೆ, ಸಂಪತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಪುನರ್ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಆಶಯವನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಸರಳವಾಗಿ 'ಹೊಲ ಹೂಳೋ ರೈತ ಅವನೆ ಹೊಲದೊಡೆಯನಾಗಲಿ" ಎಂಬುದನ್ನು ಸೇರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು ಇರುವುದೇ ಅದರ ಸರಳ ಕತೆಯ ಜನಪದ ಪರಿವೇಷದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊಸ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕವಿದು. ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಚನೆಯಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ರಂಗಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೊಸ ಸಂವಹನ ದಾರಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಇದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದ ತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರಗಳೆರಡು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕತೆ, ಸಂಗೀತ, ಆಚರಣೆ, ಸಂಘರ್ಷ, ನಂಬಿಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವ ಕತೆಯ ಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೊಸ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

೯.೨ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕರಚನೆ

ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾಯಕರನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದವರು ಶ್ರೀ ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ಅವರ 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ' ಮತ್ತು ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಮೈಸೂರು-ಮಂಡ್ಯ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜನಪದ ನಾಯಕರ ಜೀವನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಈ ನಾಯಕರನ್ನು ಕುರಿತು ನೀಲಗಾರರು ಮತ್ತು ದೇವರಗುಡ್ಡರು ಹಾಡುವ 'ಜನಪದ ಮೌಖಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು' ಆಕರವಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಡಾ.ಪಿ.ಕೆ.ರಾಜಶೇಕರ ಅವರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವ 'ಮಲೆಯ ಮಹಾದೇಶ್ವರ' ಮತ್ತು ಡಾ. ಜಿ.ಶಂ.ಪರಮಶಿವಯ್ಯನವರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವ 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಆಕರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದಂತೆ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಕತೆಗೂ ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಕತೆಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಸಂಗ್ರಹಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಪಠ್ಯಗಳು ಇವೆ ಎಂಬುದು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕತೆ'ಯ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಂತರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಕಥೆ, ತಂತ್ರ, ಸ್ವರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು.

ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕತೆಯ ಸ್ಥೂಲರೂಪ

ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳಿಗೆ ಈ ಹೆಸರು ಕತೆಯ ಮಧ್ಯಾಂತರದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇವರು ಜಲಜಾಂಬವಂತನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿ ಧರೆಯನ್ನು ತಂದ ಧರೆಗೆ ದೊಡ್ಡವರು. ಧರೆಗೆ ದೊಡ್ಡವರಾದ ಮೇಲೆ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳಿಗೆ ಈ ಹೆಸರು ಬರುವುದು ಕತೆಯ ಮಧ್ಯಂತರದಲ್ಲಿ. ನರಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಆಕಾಶ ಆದಿ ಉದ್ಭವ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಜಾಂಬವಂತನನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜಾಂಬವಂತನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದಾಗ ಆಧಿಪರಾಶಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಾಳೆ. ಇವಳೇ ಮುಂದೆ ಅನ್ನಪೂಣೇಶ್ವರಿಯಾಗಿ ಭೂದೇವಿಯಾಗಿ ಜನ್ಮವೆತ್ತಿ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ತರದಲ್ಲಿ ಧರೆಯನ್ನು ತಂದ ಇವರು 'ಧರೆಗೆ ದೊಡ್ಡವರೆಂದು' ನಾಮಾಂಕಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಇವರು ಕೈಲಾಸದಿಂದ ನೇರ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ

ದಯಮಾಡಿಸಿ ಬಸವಣ್ಣ-ನೀಲಮ್ಮನವರ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ 'ಅಲ್ಲಮ' ಎನ್ನುವ ನಾಮಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಇವರು ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನು ಬರಿದು ಮಾಡಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ನೇರ ಕೈಲಾಸಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಿ, ಉಳಿದವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಕಲಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಅವತಾರವೆತ್ತುವಂತೆ ವರಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಯಾಣದ ರೇಚಣ್ಣ ಕಪ್ಪಡಿ ರಾಚಪ್ಪಾಜಿಯಾಗಿಯೂ, ಕಲ್ಯಾಣದ ಕಡೇ ಬಾಗಿಲು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ ಓಜಿ ಬಸಪ್ಪಾಜಿ ನಿಡುಘಟ್ಟದ ಕೆಂಪಚಾರಿಯಾಗಿಯೂ, ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಮ್ಮ ತಾಯಿಯಾಗಿಯೂ, ಗಂಗಾಂಬಿಕೆ ವಿಜಯನಗರ ಗಾರುಡಿಗರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಜಮ್ಮನಾಗಿಯೂ ಜನ್ಮತಾಳುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಕಲಿಯುಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳು ಮಠಮನೆಗಾಗಿ ಬೊಪ್ಪೇಗೌಡನಹಟ್ಟಿ ಕತ್ತೆ ಕೊಟ್ಗ, ಉಬ್ಬ ಓಲೆ, ಕುರಿಹುಂಡಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಸಿಸುಮಕ್ಕಳನ್ನಾಗಿ ವಿಜಯನಗರದ ಮಗಳಾದ ಚೆನ್ನಾಜಮ್ಮ, ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದ ದೊಡ್ಡಮ್ಮತಾಯಿ ಪಡೆದು (ಇದು ಜೀ.ಶಂ.ಪರಮಶಿವಯ್ಯನವರ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಮ್ಮ ತಾಯಿ ಕಾಗಿನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವರುಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ನಾಟಕದ ಕತೆಯೂ ಹಾಗೆ ಇದೆ) ನಿಡುಘಟ್ಟದ ಮುದ್ದಮ್ಮನ ಮಗನಾದ ಕೆಂಪಚಾರಿ ಪಡೆಯಲು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಮುದ್ದಮ್ಮನಿಂದ 'ಮಂಟೇದ' ಎನ್ನುವ ನಾಮಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಕೆಂಪಚಾರಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಕಾಳಿಂಗಕಲ್ಲು ಗವಿಯಲ್ಲಿ ೧೨ವರ್ಷ ಅನ್ನ ನೀರು ಇಲ್ಲದೆ ಶಿಕ್ಷೆಕೊಟ್ಟು ಸಿದ್ಧಪ್ಪಾಜಿಯಾಗಿ ಸಿಸುಮಗನಾಗಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಭಿಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಹಗಲೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಪಾಂಚಾಲದವರು ಮಾಡಿದ ಏಳು ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಗೆದ್ದು ಕಬ್ಬಿಣ ತಂದು ಮಠಮನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಕಲಿಗಾಲ ಉದ್ಭವವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮರೆಯಾಗಿ ಪಾತಾಳ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಬಾರಿಗುಂಡನನ್ನು ತಲೆಗೆ ಬಾಚಿಕೊಂಡು ಸಮಾಧಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. (ವೆಂಕಟೇಶ ಇಂದ್ವಾಡಿ, ೧೯೯೬, ಪುಟ.XIV) ಇದು ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸ್ಥೂಲರೂಪ.

'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಕತೆ'ಯನ್ನು ಹಾಡುವ ನೀಲಗಾರರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೆಳವರ್ಗದವರಾದ ಹೊಲೆಯ-ಮಾದಿಗ, ಕುರುಬ-ಕುಂಬಾರ, ಮಡಿವಾಳ, ಉಪ್ಪಾರ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಹಾಗೂ ಒಕ್ಕಲಿನವರ ಮುಂದೆ ಕತೆ ಹೇಳಿ ಬೆಳೆಸುವ ಎರಡು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಈ ಗಾಯಕರದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮೂಲತಃ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು ಹೀನ ಕುಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವರು ಎಂಬ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಇವರು ದೈವಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಇವರ ಹುಟ್ಟಿನ ಕತೆಗೆ ದೈವಿಕ ಅತಿಮಾನುಷ ವಾತಾವರಣ ಲಭ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮಂಟೇದರು ಉತ್ತರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕತ್ತಲರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ನೆಲೆಗೊಂಡರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಕತ್ತಲರಾಜ್ಯ' ವೆಂಬುದು ರೂಪಕ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಮೈಸೂರು ಮಂಡ್ಯ ಜಿಲ್ಲೆಗಳೇ ಇವರು ನೆಲೆಗೊಂಡ ಸ್ಥಳ. ಇಲ್ಲೇ ಒಕ್ಕಲಿನವರು ಹೆಚ್ಚು ಇರುವುದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇದು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಬಂದ ಶರಣನ ಕತೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಚಾರಿತ್ರಕಾರರು ೧೪-೧೫ನೇ ಶತಮಾನ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಜೀವಿತಕಾಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ನಮ್ಮ ಶಿಷ್ಟ ದೇವತೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ದೇವರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸೊತ್ತು ಕೈಗಳು, ಮೈಕೈ ಕಜ್ಜಿ, ಹಾಗೂ ಹರಳಯ್ಯ ಬೂದಿಗುಡ್ಡೆಯಲ್ಲಿ. ಹಾಗೂ ಇವನ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವ ಮಠಮನೆ ಉಬ್ಬ ಓಲೆ, ಕತ್ತಕೊಟ್ಗೆ, ಕುರಿದೊಡ್ಡಿಯಲ್ಲಿ, ಇವನ ಭಕ್ತರು ಬಳಸುವದು 'ಮಟ್ಟಿಕಪ್ಪು' ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕೆಳವರ್ಗದ ಆರಾಧ್ಯ

ದೈವ ಎಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಶಿಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ನಿರಾಕರಿಸಿದ ವಸ್ತುಗಳಿಂದಲೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವಂತೆ ಇವರ ನಡಾವಳಿಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಸತ್ವಗಳು. ಇಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲ ಕೋಮುಗಳು ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಲಿಂಗಾಯತ, ಗಂಗಡಕಾರ ಅರಸು ಮನೆತನದವರು ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಒಕ್ಕಲಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಕತೆಯನ್ನು ಹಾಡುವವರೆಲ್ಲಾ ಕೆಳ ವರ್ಗದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕತೆ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ತರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಿಷ್ಟು ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಪರಂಪರೆ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಪರಿಚಯ. 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ' ನಾಟಕವಾಗಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ-ಸಂರಚನೆ ಹಾಗೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧರೆಗೆ ದೊಡ್ಡವರಾದ ಕತೆಯಿಲ್ಲ. ನೀಲಗಾರರು ಕತೆಯ ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ನೀಲಗಾರರು ಹಾಡುವ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಶಿಷ್ಟ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆಯೂ ಇದೆ. (ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಿದ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಕತೆಗಳ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಆಶಯವಷ್ಟೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ನಾಯಕನ ಜೀವನ ಕತೆಯೇ ಈ ನಾಟಕ) ನಂತರ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳು ನೀಲಮ್ಮ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಗುರುಗಳಾಗಿ ಕೊಳಕು ವೇಷದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇವನನ್ನು ಜಂಗಮರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೂ ಕೊಳಕ ಎಂದು ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕತೆಯಲ್ಲಿ ಓಜಿ ಬಸಪ್ಪಾಜಿ ಒಬ್ಬನೇ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳನ್ನು ತಡೆದು ಕಲಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಕೆಂಪಾಚಾರಿಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವ ಶಾಪ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಸಂಗ ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಿರುವು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಜಂಗಮ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಧರ್ಮದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ಶಕ್ತರಾಜಕಾರಣ, ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಕೆಟ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಬಿಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳು ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಶಿಷ್ಟಸಂಪ್ರದಾಯದ ಶ್ರೇಷ್ಟತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮೇಲು-ಕೀಳು ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಂಟೇದರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಕೆಳವರ್ಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗೆಲುವಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳು 'ಲಿಂಗಮಾಯ' ಮಾಡಿ ಹೆಂಡದ ಗಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹುಳಿಮುಟ್ಟಿದ ಲಿಂಗಕ್ಕಿಂತ ಹುಳಿಮುಟ್ಟದ ಲಿಂಗ ಕಟ್ಟಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಅಂತರಂಗದ ಉನ್ನತಿಯನ್ನು ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ನೆಲೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿವೆ. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಅಖಂಡವಾಗಿ ಕಾಣುವ, ತಪು ್ಪಗಳನ್ನು ತನ್ನ ದಿವ್ಯತ್ವದಿಂದ ತಿದ್ದುವ, ತನ್ನ ನಿಂದಕರನ್ನು ಒಕ್ಕಲಾಗಿ ಪಡೆಯುವ ಶಕ್ತನಾದರೆ ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ ಮಂಟೇದ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಧರ್ಮದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆಯನ್ನು ಶಕ್ತ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು, ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕತೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಯಾವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತರುವುದಿಲ್ಲ.

“ಕಲಿ”ಯನ್ನು ಗಾಯಕರೇ ಆಧುನಿಕತೆ ದುರಂತದ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಸಹ ‘ಕಲಿ’ ಪುರುಷನ ಆಗಮನವನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಸಂಕೇತವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದಂತಿದೆ. ಈ ಕಲಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮೊದಲೇ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಪಾತಾಳ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀ.ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು.

೧. ಕೆಳವರ್ಗದ ಹಾಗೂ ಶೋಷಿತ ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾಯಕ
೨. ಧರ್ಮದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕತೆ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜೆ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ
೩. ಆಧುನಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಕಾಲಜ್ಞಾನಿ

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ‘ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ’ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನೀಲಗಾರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿರುವ ಆಚರಣೆಗಳು, ದೀಕ್ಷಾವಿಧಾನ ಸಂಗೀತದ ವೈಭವ-ಸಂಭ್ರಮಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಜಂಗಮವಿಡಂಬನೆಗಳೇ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ

ಮಂಟೇದ, ಮಾದಪ್ಪರ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಜವಳಿ ಪರಂಪರೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವೃತ್ತಿಗಾಯಕರು ನೀಲಗಾರರಾಗಿರಲಿ, ದೇವರಗುಡ್ಡರಾಗಿರಲಿ ಎರಡು ಕತೆಗಳನ್ನು ಕಲಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಇಬ್ಬರು ಶರಣರು ಉತ್ತರ ದೇಶದಿಂದ ಬಂದು ಕತ್ತಲ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡವರು. ಮಂಟೇದರು ನದಿಮೂಲವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬಂದರೆ ಮಾದಪ್ಪ ಬೆಟ್ಟಗಳನ್ನು ಹಾರಿ ಬಂದು, ಏಳು ಮಲೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡವನು. ‘ದೀಕ್ಷಾ’ ಪದ್ಧತಿ, ಒಕ್ಕಲಾಗುವ ಆಚರಣೆಗಳು ಎರಡು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಒಕ್ಕಲಿನವರು ಮೈಸೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಇಬ್ಬರು ನಾಯಕರ ಹೋರಾಟವು ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಮಾದಪ್ಪನಿಗೆ ‘ಧರೆಗೆ ದೊಡ್ಡವರು’ ಎಂಬ ಬಿರುದುಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಭೂಮಿ ಉಗಮದ ಕತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರಾಜಮ್ಮನ ಬೆನ್ನನ್ನು ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಜನ್ಮ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. (ಜನಪದರ ಪ್ರಕಾರ ಮಾದಪ್ಪನಿಗೆ ತಂದೆಯಿಲ್ಲ) ಮಾದಪ್ಪನು ಮೊದಲು ಹೋರಾಡುವುದು, ಶಕ್ರರಾಜ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗಳ ವಿರುದ್ಧ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜೈನ ದೊರೆಯನ್ನು ಭೇಟಿಗಾಗಿ ಅರಳಯ್ಯನಿಂದ ಉರಿಚಮ್ಮಾಳಿಗೆ ಪಡೆದು ಶ್ರವಣನನ್ನು ಸಂವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಇವನ ಹೋರಾಟ ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ವೀರಶೈವ ಮಠಗಳ ವಿರುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮಾದಪ್ಪ ಮಠಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು ತನ್ನ ಪವಾಡ ಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ. ಈ ಇಬ್ಬರು ಶರಣರು ಉತ್ತರದಿಂದ ಹಾದು ಬರುವಾಗ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಳವನ್ನು/ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಮುಂದೆ ದಾಟುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಸೈನಿಕ ಶಕ್ತಿ ಒಂದು ಸಾಧನವಾದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ ಉನ್ನತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಮಂಟೇದ-ಮಾದಪ್ಪ ಇಬ್ಬರು ಎರಡನೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದು ದಾಟಿಬಂದವರು. ಹೀಗೆ ಬರುವಾಗ ಇವರು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನೇ ಹೊರತು ರಾಜಮಹಾರಾಜರನ್ನಲ್ಲ. ರಾಜಮಹಾರಾಜರ ವಿರುದ್ಧ ಇವರಿಗದ್ದದ್ದು ಸಂಘರ್ಷ ಮಾತ್ರ. ಶ್ರವಣನ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿಗೆ ಅರಳಯ್ಯನ ಕಾಯಕ ಶಕ್ತಿ ಹಿರಿದು ಎಂದು ನಂಬಿ ಅರಳಯಯ್ಯ ಉರುಚಮ್ಮಾಳಿಗೆಯಿಂದಲೇ ಶ್ರವಣನನ್ನು ಸಂವರಿಸಿದವರು. ಹೀಗೆ ಉತ್ತರ ದೇಶದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ದಾಟುವ ಸಂಘರ್ಷವಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕತ್ತಲ ರಾಜ್ಯದ ಕತೆಯು ಇವರು ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಜಾಗಪಡಯೋದು ಮತ್ತು ಸಿಸುಮಕ್ಕಳನ್ನು, ಒಕ್ಕಲಾಗಿ ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮಾದಪ್ಪ ಆಲಂಬಾಡಿ ಜುಂಜೇಗೌಡನಿಂದ ಏಳು ಅಂಕಣ ಕಲ್ಲುಗುಡಿ ಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಕಮ್ಮನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳ ಫಲಕೊಟ್ಟು ಕಾರಯ್ಯ-ಬಿಲ್ಲಯ್ಯರನ್ನು 'ಸಿಸುಮಕ್ಕಳಾಗಿ' ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಟ್ಟಿ ಸರಗೂರಯ್ಯ ರಾಮವ್ವೆಯನ್ನು ಒಕ್ಕಲುಗಳಾಗಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಏಳುಮಲೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ನಾಗಮಲೆಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡ ಮಾಯ್ಕಾರ. 'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗದ' ಹಾಗೆ ಯಥಾವತ್ತಾದ ದೇವರಗುಡ್ಡರು ಹೇಳುವ ಕತೆಯ ಚಿತ್ರಣವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಹಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. 'ಮಹಾಚೈತ್ರ' 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ'ಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆ' ಈ ನಾಟಕ ಎಂದು ನಾಟಕಕಾರರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಜಂಗವಿಡಂಬನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಏಳುಮಲೆಗಳು ಮೊದಲಿಗೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಮಾತಾಡುವಲ್ಲಿ 'ಪರಿಸರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ'ನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಶ್ರವಣ ಪರಿಸರ ನಾಶದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ ಬಹುರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಂಪನಿಗಳ ಹಾವಳಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಸಂಪತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ಪರಿಸರ ನಾಶ, ನೆಲತಾಯಿ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಹತ್ಯೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಆಶಯಗಳು ನಾಟಕದ ಆಶಯಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಗುಡ್ಡರು ಕತೆಯ ಚಾಲನೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಅವರೇ ಮಾದಪ್ಪನೂ ಆಗುತ್ತಾರೆ. ಗುಡ್ಡರಿಗೂ ಮಾದಪ್ಪನಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ದೇವರಗುಡ್ಡರು ಮಾದಪ್ಪನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು ಎಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಬಂಧವೇ ದುಷ್ಟಶಿಕ್ಷಣ ಶಿಷ್ಟಪರಿಪಾಲನೆ ಎನ್ನುವ ತರದಲ್ಲಿದೆ. ಶ್ರವಣ ದುಷ್ಟತೆಯ ಸಂಕೇತವಾದರೆ, ಮಾದಾರಿ ಶಿಷ್ಟ ಪರಿಪಾಲಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಶ್ರವಣ ಸಂಹಾರ'ದ ಕತೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಹಾರದಿಂದ ಎಲ್ಲ ಬಿಡುಗಡೆ ಮುಕ್ತಿಗಳು ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವ ತರ ಚಿತ್ರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚಪ್ಪಲಿ ಕಾಯಕ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ (೬ನೆ ಗುಡ್ಡ) ಮಾದಾರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮಾಡಿದ ಉರಿಚಮ್ಮಾಳಿಗೆ ಶ್ರವಣನನ್ನು ಸಂಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಯಾಣಮ್ಮ-ಹರಳಯ್ಯನ ಮುಂದೆ ಅವನಾಡುವ (ಮಾದಯ್ಯ) ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ "ಆದಿ ಕಲ್ಯಾಣದೊಳ್ಗ

ನನ್ ತಂದೆ-ತಾಯಿಗಳಾಗಿದ್ದ ನಿಮ್ ಅಂಸನೇ ಬತಾಲೋಕದೊಳ್ಗೆ ಚಂದ್ರಸೇಕ್ರಪ್ಪ -ಉತ್ರಾಜಮ್‌ನಾಗಿ, ಅವುರ್ ರೂಪದೊಳ್ಗ ನನ್ನ ಎತ್ತು-ವೊತ್ತು ಬೆಳೆಸುದ್ರಿ. ನಿಮ್ ತೊಡೆ ಮಾಂಸ ಕೆತ್ಸಿ, ಚರ್ಮ, ಎಬ್ಸಿ, ಈ ಉರಿ ಚಮ್ಮಾಳ್ಗೆನ್ ನಿಮ್ ಕೈಯಿಂದ ನಾನೇ ಮಾಡೀದಿನಿ. ನನಗೋಸ್ಕರ ಅಲ್ಲ. ಬಸುರ್ ಬ್ಯಾನೆ ವಳ್ಗೆ ನರುಳ್ತಾ ಇರ್ ನನ್ ವನ್ ದ್ಯಾವ್ತೆ ಮಗ್ಳು ಸಂಕವ್ವಂಗೆ ಸೂಲಾಗಕ್ಕೋಸ್ಕರ; ಕಲಿಯೊಳ್ಗೆ ಕಲ್ಲಾಗಿ ಕುಂತಿರೂವಂತ ಬಸವಣ್ಣೋರ್ಗೆ ಜೀವ ಕೊಡಕ್ಕೋಸ್ಕರ; ಎಲ್ಲಾರ್ ಮನಸ್ಗೂ ತಗುಲ್‌ಕಂಡಿರ ಸಮುಣ್ ದೊರೆ ಈ ಚಮ್ಮೊಳ್ಗೇನ ಮೆಟ್ಟಿದ ತಕ್ಸಾನ ಎಲ್ಲಾರ್ಗೂ ಬಿಡ್ ಗಡೆ ಆಯ್ತದೆ. ನಿಮ್ ಮುಪು ,ಮಾಯ್ ವಾಗಿ, ಎಳೆವಯ್ಸು ತಿರ್ಗಿ ಬತ್ತದೆ. ನನ್ ತಂದೆ ತಾಯ್ಗಳೆ, ನನ್ಗೆ ಆಸೀರ್ವಾದ ಮಾಡಿ"(ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ಎಸ್.ಎನ್. ಪು.೫೩, ೫೪ ೧೯೯೨)

ಮೂಲ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರವಣನನ್ನು ಸಂಹರಿಸುವುದು ಇತರ ಎಲ್ಲ ಸಂಘರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ನಂತರ ಮಾದಪ್ಪ 'ಮಠಗಳನ್ನು ಹಾಯುತ್ತಾನೆ. ಕತ್ತಲರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸಂಘರ್ಷಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಮಠಮನೆ, ಸಿಸುಮಕ್ಕಳು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಘರ್ಷ ನಿರಂತರ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈಗಲೂ ದೇವರ ಗುಡ್ಡರು ಮಾದಪ್ಪನ ಕತೆಯನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯಾಗಷ್ಟೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೂ ಅವನಿಗೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗು ಮಹಾದೇಶ್ವರ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿರುವ ಸದ್ಯದ ಜನಪದವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. 'ಮಾದಪ್ಪ ಈಗ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾಯ ಅನಾಚಾರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಗಮಲೆಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆ' ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಪರುಸೆ ಈಗ ನಾಗಮಲೆಗೂ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಪರುಸಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ 'ನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಂತ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವ ಹಾಗೆ ಮೌಖಿಕ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶಿವಪ್ರಕಾಶರು ಮಾದಪ್ಪನ ಆಶಯವನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿ ಅದರಿಂದ ಪಾರುಮಾಡುವ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಮಾದಪ್ಪನನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ಈ ಯಶಸ್ವಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ಜನಪದ ಸಂವಹನ ತಂತ್ರಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೇವರಗುಡ್ಡರು ಹಾಡುವ ಮಟ್ಟುಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಇದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಮಾದಪ್ಪನ ಕತೆಯಾದರೂ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಆಶಯಗಳೆಲ್ಲಾ ಆಧುನಿಕವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಪರಿಸರ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಜಗದ್ಗುರುಗಳ ಸಂಪತ್ತಿನ ಖಾಸಗೀಕರಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿಹೋಗಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪರಿಹರಿಸುವ ಆಶಾಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೊಸ ಮಾದಪ್ಪ ಮೂಡಿಬರುತ್ತಾನೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾಯಕರಾಗಿರುವ ಈ ಇಬ್ಬರು ಸಂತರ ಮೇಲೆ ನಾಟಕ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ದೇಸಿ ಪರಂಪರೆಯ ಒಳಗಿರುವ ಅನೇಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪುನರ್ಜೀವ ಪಡೆದು ಆಧುನಿಕ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ದೇವರ ಗುಡ್ಡರ ಪರಂಪರೆಯು ಎಲ್ಲ ಸಂವಹನ, ತಂತ್ರಗಳು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಜನವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಒಕ್ಕಲಿನವರು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೇಳುವ, ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ, ಬೆಳೆಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವರ ನಂಬಿಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ.

ಈ ತರದ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಅರಿವು ಮಹತ್ವವಾದದ್ದೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕತೆಯಲ್ಲೇ ಈ ತರದ ಬದಲಾಗುವ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಮೌಲ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮಾದಾರಿ, ಮಂಟೇದರ ಕಥೆಗಳು ಸಾಕ್ಷೀಭೂತವಾಗಿವೆ.

೯.೩ ಜನಪದ ಕತೆಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕ ರಚನೆ

'ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ವಾಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೂಲಕ ಹರಿದು ಬಂದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು 'ಜನಪದ ಕತೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. 'ಜಾನಪದವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿದ ರಾಲ್ಫ್ ಸ್ಟೀಲ್ ಬಾಗ್ಸ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಕತೆಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನಪದ ಕಥನಗೀತಗಳಲ್ಲೂ ಗದ್ಯಕತೆಯ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣ ವಸ್ತು ಆಶಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದರಿಂದ ಗದ್ಯಕಥೆಯನ್ನು (prose narrative)ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ವಿಭಾಗವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಡುವ ಕಂಠಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಈ ಕತೆಗಳನ್ನು ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಕಥೆಗಳೆಂದು ಮತ್ತೆ ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಕಥೆ, ಘಟನೆಗಳ ಸರಳವಾದ ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಾಲ, ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ಈ ಗುಣ ಅದನ್ನು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾವು ಜನಪದ ಕಲೆಯೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದ F olk Tale. (ಸಂ: ಹಂಪನಾಗರಾಜಯ್ಯ ಪು.೫ ೧೯೮೨) ಆದರೆ ಥಾಂಸನ್ನರು ತಮ್ಮ The F olktale ಎನ್ನುವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯ, ಜನಪದಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗುರುತಿಸಿದೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಜನಪದ ಕತೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ|| ಹಂಪನಾ ಅವರು ಬಾಗ್ಯವ Prose harrative ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಪುರಾಣ - ಐತಿಹ್ಯಗಳ ವಿಭಾಗಿಕರಣ ಅಗತ್ಯತೆಯ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಡುವ ಉದಾಹರಣೆಗ " ಜನಪದ ಕತೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೀರನನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಆರೋಪಿಸಿದಾಗ ಅದು ಪುರಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಒಂದು ಪುರಾಣದ ದೈವಿಕ ಅಂಶ ಕಳೆದು ಹೋಗಿ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಪದ ಕತೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದದೆ. (ಹಂಪನಾ ಪುಟ: ೧೯೮೨).ಆದ್ದರಿಂದ ಐತಿಹ್ಯ. ಪುರಾಣಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸುವುದು ಸರಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹ, ವಿಭಾಗೀಕರಣ, ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೦೦ ರಲ್ಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಸ್ಟಿತ್ ಥಾಂಸನ್ನನಂಥ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟು ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತಂದು ವಿವೇಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ನಂತರ ಪ್ರಾಪ್ ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ವರ್ಗಸೂಚಿ ಪರಿಣಾಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಸಮಾಜದ ಮೌಖಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಗೆ "ಆಧುನಿಕ "ಕಾಲದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಲಭ್ಯವಾಯಿತು.

ಕನ್ನಡದ ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೇ ಹೊರತು ದೇಶೀಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮವರು ಇನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈತರದ ಸಂಶೋಧನ, ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಜನಪದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು 'ಆಧುನಿಕ ' ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ ಮರು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯನಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಥಾ ಸಂಪ್ರದ್ಯಾವಾಗಷ್ಟೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತಿದ್ದ ಜನಪದ ಕತೆಗಳು ಹೊಸತಲೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಕೈಯಿಂದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡವು. ಈತರದ ಪರಿವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಅವು ತಮ್ಮ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ತಂತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡವು. ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮೌಖಿಕವಾಗಷ್ಟೆ ಇದ್ದ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾದವು. ಜೊತೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಯಿತು. ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ನಮ್ಮ ಸ್ಮೃತಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದ್ದ ಪುರಾತನ ವಸ್ತುಗಳ ಹೊಸ ಚಿಂತನ ಕ್ರಮದಿಂದ ನೋಡುವ ಚೈತನ್ಯವು ಬಂದಿತು. ಆಧುನಿಕತೆವೆಂದರೆ ಹೊಸದು, ಜನಪದವೆಂದರೆ ಹಳೆಯದು ಎನ್ನುವ ತೆಳುವಾದ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗತೊಡಗಿತು. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅನೇಕ ಪೂರ್ವ ಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ, ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಉಂಟಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲ ಕವಿಗಳಾದ ಮಾಸ್ತಿ ಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಪುರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದರೂ,ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಲಭ್ಯವಾದದ್ದು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಗಿರೀಶಕಾರ್ನಾಡ, ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಶ್ರೀ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು, ಪ್ರೊ.ಎಚ್.ಎಂ. ಚೆನ್ನಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡವು. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಯವದನ

"ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ' ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟವಾದ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ನಾಟಕವೆನ್ನಬಹುದಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶಿನೆಗೊಂಡ ನಾಟಕ 'ಹಯವದನ ' ಅಲ್ಲದ ಅಖಿಲಭಾರರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ 'ಹಯವದನ' ಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಮಹತ್ವದಿಂದಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಕಲ್ಪಕ್ಕಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿಸಿತೆಂಬುದಷ್ಟೆ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ [ಮರಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೮, ಪು: ೩೨೧] 'ಹಯವದನ ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತು 'ವೇತಾಳ ಪಂಚವಿಶಂತಿ'ಯಲ್ಲಿದೆ.

ಹಯವದನ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹಯವದನ ತಾಯಿಯಾದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಸುಂದರಾಂಗವಾದ ಹಲವು ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕುದುರೆಯೊಂದನ್ನು ಹಟ ಹಿಡಿದು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಈ ಕುದುರೆಗೆ ಶಾಪವಿಮೋಚನೆಯಾಗಿ ಗಂಧರ್ವನಾಗಿ ಶಾಪಕೊಟ್ಟಾಗ ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ನಿರಾಸೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಧರ್ವನೊಂದಿಗೆ ಸಂಸಾರ ಮಾಡಲು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಅವನು ಮತ್ತೆ ಕುದುರೆಯಾಗಲೆಂದು ಆಸೆ ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಗಂಧರ್ವ ಅವಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ತನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ಫಲವಾಗಿ ಹಯವದನ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಈಕತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು 'ಹಯವದನ ' ಕತೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ' ಹಯವದನ ' ನಾಟಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಇಲ್ಲ.ಆದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಕತೆಯೆಂದರೆ ಜರ್ಮನ ಲೇಖಕನಾದ ಟಾಮಸ್ ಮಾನ್ 'The Transposed Headr" ಎಂಬ ನೀಳ್ಗತೆ.

ಪುರಾಣದ ಆಶಯ, ಟಾಮಸ್‌ಮಾನನ ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಜನಪದ ತಂತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬೆರಸಿ ಗಿರೀಶಕಾರ್ನಾಡ್ ಮನುಷ್ಯನ 'ಪೂರ್ಣತ್ವ'ದ ಸಂಧಿಗ್ಧತೆ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. 'ಪರಿಪೂರ್ಣ ' ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಹುಸಿ ಆದರ್ಶ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕ ಧ್ವನಿಸುವಂತಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಗಣಪತಿಯ ಸ್ತೋತ್ರವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. 'ಹೇಗೆ ನೋಡಿದರು ಅಪೂರ್ಣತಗೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವ " ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಜಗ್ಗಲಾರದೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ " (ಮರಳು ಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ೧೯೮೩, ಪು. ೪೨೫).

ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಪದ್ಮಿನಿ ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡನ್ನು ತುಂಬಿ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಗಂಡಸಿಗಾಗಿ ಹಾರೈಸಿದರು. ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಪಂಡಿತನೂ ಲಲಿತಾಂಗನೂ ಆ ಸ್ವಜಾತಿಯ ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ದೇವದತ್ತನ ಸ್ನೇಹಿತನೂ, ಅಪ್ರತಿಮಾ ದೇಹಶಕ್ತಿ ಉಳ್ಳವನು ಆದ ಕಪಿಲನ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಾಗ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಅವಳ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಕೊರಗು ಕೆರಳಲು ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಳಗೊಳಗೆ ಅವನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾಳೆ ಕಪಿಲನೂ ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವೆಂಬಂತೆ ದೇವದತ್ತ ಕಪಿಲರಿಬ್ಬರೂ ಮಹಾಕಾಳಿಯ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಬದುಕಿಸಲು ದೇವಿಒಪ್ಪಿದಾಗ, ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ದೇಹದ ರುಂಡ ಮುಂಡಗಳನ್ನು ಅದಲು- ಬದಲು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಋಷಿಯೊಬ್ಬನ ತೀರ್ಪಿನಂತ ದೇವದತ್ತರ ತಲೆ ಕಪಿಲನ ಮೈಸೇರಿದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗಂಡಸಿನೊಡನೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಕಪಿಲನ ತಲೆ ದೇವದತ್ತನ ಪಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಾಸೆಯಿಂದ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ನಿಜವಾದ ದುರಂತ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಕಪಿಲನ ದೇಹಕ್ಕಾಗಿ ಆಕೆ ಹಾರೈಸಿದ್ದರೂ ಅದರ ರುಚಿ ಅವಳಿಗೆ

ಹತ್ತಿರವಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ಅವಳ ಅರಕೆಯ ಅಗಾಧ ಸ್ವರೂಪವೆಂತಹುದೆಂಬುದರ ಅರಿವು ಅವಳಿಗಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಪಿಲನ ದೇಹದ ರುಚಿ ಅವಳ ನರನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ದೇವತ್ತದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ದೋರಿ 'ತಲೆಯಂತೆ ದೇಹವೆಂಬ ' ನೀತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮೊದಲಿನಂತೆ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರಾಸೆಗೊಂಡ ಪದ್ಮಿನಿ ತನ್ನ ಮಗುವನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಕಪಿಲನನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾ ಕಾಡನ್ನು ಸೇರಿ ಅವನನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದ ದೇವದತ್ತ ಕಪಿಲದೊಡನೆ ಕಾದಾಡಿ ಇಬ್ಬರು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ಚಿತೆಯೇರಿ ಮಹಾಸತಿಯಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ.

ಕೊನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹಯವದನ ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಮಹಾಕಾಳಿ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಪೂರ್ಣಾ ಕುದುರೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅವನ ಭಾಷೆ ಮರೆಯಾಗಿ ಸಹಜ ಕುದುರೆಯ ಕೆನೆತವು ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಗನನ್ನು ಹೊತ್ತು ಸವಾರಿ ಮಾಡಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಮಾನಂದದಿಂದ ನೆಗದಾಡುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಣಪತಿ ಮತ್ತು ಹಯವದನರನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಾಣಿಯ ಸಹಜತೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸಹಜತೆ / ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿ ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯ ವಿಕಾಸದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪರಿಸರ ಉಳಿದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಹುಡುಕಾಟದ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

"ದೇವರು, ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಾಣಿ ಹೀಗೆ ಮೂರು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ನಾಟಕ ಫಲಕೃತಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪರಿಹಾಸದ ಪರಮಾವಧಿಯಂತಿದೆ. ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾದಂತೆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯ ಅಥವಾ ದೇವತೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೇ ಮೂರೂ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. [ಕೆ. ಮರಳುಸಿದ್ಧಪ್ಪ, ೧೯೮೪, ಪುಟ : ೩೫೯].

'ಹಯವದನ ' ನಾಟಕವು ' ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ' ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಹಾಗೂ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆದ ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ಅವರು ' ಮಾನಸ ತಲೆಗೆ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ನ ದೇಹ ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಂತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ನ ತಂತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ."ಹಯವದನ " ತಂತ್ರ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಒಟ್ಟೋರ್ಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ನ ' ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ' (Epic theatre) ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯಗಳ ರಚನೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ನಿಲುವು, ಸೂತ್ರಧಾರನ ಉಪಯೋಗ ಮುಖವಾಡಗಳು. ಹಾಡುಗಳು, ಕುಣಿತ,

ಸ್ವಗತಗಳು ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ತುಂತುಗಳು, ಹಯವದನನ ಕಥೆಯನ್ನು ಪೀಠಿಕೆ ಹಾಗೂ ಉಪಸಂಹಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಂತೆ ರೀತಿ - ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೇ ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ (Convasian chelk circle) ಮತ್ತು (The Good Womanof Setzam) ಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಈ ತಂತ್ರೋಪಾಯಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಅಪರಿಚತತೆಯ ಪರಿಣಾಮ ' (alienation effect) ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿಯೇ ಕುಳಿತು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದರೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನವಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶಕತೆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮರೆತು ಬಿಡಬಾರದೆಂದು ಅವನು ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಈ ತಂತ್ರೋಪಾಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲೆತ್ನಿಸಿ. . ' [ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ಪುಟ : ೧೪೭,೧೪೮] ಬ್ರೆಕ್ಟನ್ ಮುಕ್ತರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನದಿಂದಲೂ ಇರುವಂತಹದ್ದು, ಬ್ರೆಕ್ಟನು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ತಂತ್ರಗಳು ಎಲ್ಲಿಂದಾದರು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ವಿಚಾರ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಮಾಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವು ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಬಹುಶಃ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಡಾ|| ಕೆ. ಮರುಳಿಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಇಲ್ಲಿಯ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ 'ಹಯವದನ ' ದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿರುವ ಪರಿಣತಿ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಮಜಲನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಜನಪದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದ್ದು ಭಾಗವತ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಖವಾಡಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ - ಇವೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಶೈಲೀ ಕರಣವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಶ್ಯ ವಿಂಗಡನೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ - ಉತ್ತರಾಧವೆಂದು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಪದ್ಮಿನಿಯರ ಎರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ 'ಪ್ರಕರಣ'ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿಸಲು ಭಾಗವತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಇವೆಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳೂ ದುಡಿದಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಮಹಾಕಾಲಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾದಾಗ ಸೋಮಾರಿಯಂತೆ ಆಕಳಿಸುವುದು, ನಿದ್ರೆಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಮಾತಾಡವುದು, ಕಪಿಲ - ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಟೀಕಿಸಿ ಪದ್ಮಿನಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಚುಚ್ಚುವುದು ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಮಾನವ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದು, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯಲೇಪನ ಕೊಡುವುದಲ್ಲದೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ದೈವೀಭಾವದಿಂದ ಭಕ್ತಿ ಪರವಶವಾಗದಂತೆ ಕಾಪಾಡುತ್ತವೆ. ಬೊಂಬೆಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವೂ ಭಾವಪರವಶತೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗದಂತೆ ಪಾತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಲು ನೆರವು ನೀಡಿದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ 'ಎಪಿಕ್

ರಂಗಭೂಮಿ ' ಮತ್ತು' ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ' ಗಳೆರಡರ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಬಳಸಿ ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಾಸಮಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ 'ಹಯವದನ ' ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆಯೆಂಬುದಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿರುವ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೆ ಎಡೆಕೊಡುವಂತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆ, ಪರಿಪೂರ್ಣನಾಗಲು ಆತ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ ಹಂಬಲಗಳೆಲ್ಲ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮೇಲು ವರ್ಗದ ಐಷಾರಾಮಿ ಚಿಂತೆಗಳಾಗಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಾಗಲೀ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಜ್ವಲಂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ - ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕಾಗಲೀ ನಾಟಕವು ಯಾವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಗತಿ ಪರವಾದ ಜನ ಪರವಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಮಂಡನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ಪ್ರಹಸನದ ಸಾಧನವಾಗಿ ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಅಂಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ' ಯೊಂದಿಗೆ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ಭಾಷೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರೌಢಶೈಲಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ನಾಡಿನ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಜನವರ್ಗವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲಾದೀತೆ ? ಎಂಬದೂ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆಡೆಗೊಡುವ ವಿಚಾರವೆನ್ನಬೇಕಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಕರ್ನಾಡರ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ತಲೆದಂಡ' 'ನಾಗಮಂಡಲ' 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಈ ಕೊರೆತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಗಮಂಡಲ ಮತ್ತು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ

'ನಾಗಮಂಡಲ', 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜನಪದ ಕಥೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಂತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು.

"ಒಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳು ಹೆಂಗಸಿದ್ದಳು. ಅವಳಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆಕೆಯ ಗಂಡ ಮಾತ್ರ ತುಂಬ ಒರಟನಾಗಿದ್ದ. ಹಗಲೆಲ್ಲ ಆಕೆಯನ್ನು ಹಿಂಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ, ಆತ ಕುಡುಕನಾಗಿದ್ದ, ಕುಡಿದು ಬಂದು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ದನಕ್ಕೆ ಬಡಿದಂತೆ ಬಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ. ಆತನಿಗೆ ಒಬ್ಬಳು ಸೂಳೆಯ ಸಹವಾಸವಿತ್ತು. ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲ ಆತ ಸೂಳೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದ. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಲೇ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಬಗೆ ಬಗೆಯಾಗಿ ಕಾಟ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಆ ಹೆಂಡತಿ ಸೈರಿಸಿಕೊಂಡು ಮೌನವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದಳು. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಈ ಗಂಡ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಆಕೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಂಬಿ ಬಾಳುವೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಳು. ಆದರೆ ದಿನ ಕಳೆದಂತೆ ಆಕೆಯ ನಂಬಿಕೆ ಹುಸಿಯಾಗ ತೊಡಗಿತು. ಕುಡುಕ ಗಂಡ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಬದಲು ಆತನ ಒರಟುತನ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. "ಇದು ನನ್ನ ಹಣೆ ಬರೆಹ" ಎಂದು ಆಕೆ ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಒಂದು ದಿನ ಒಬ್ಬಳು ಅಡುಗೂಲಜ್ಜಿ ಈ ಹೆಂಗಸಿನ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. "ಏಕೆ ಮಗಾ ಮುಖ ಬಾಡಿದೆ, ಕೂದಲು ಕೆದರಿದೆ, ಗಂಡನೊಡನೆ ಬಾಳ್ವೆ ಸಮ ಇಲ್ಲವಾ? ಎಂದು ಅಜ್ಜಿ ಹೆಂಗುಸನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಹೆಂಗಸು ಕಣ್ಣೀರಿಡುತ್ತಾ ತನ್ನ ಕತೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಮುದುಕಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ನಿಟ್ಟುಸಿರಿಟ್ಟ ಮುದುಕಿ 'ಬಾಳ್ವೆ ಮಾಡಲು ಜಾಣತನ ಬೇಕು ಮಗಾ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ತನ್ನ ಸೆರಗಿನ ತುದಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗಂಟನ್ನು ಬಿಚ್ಚುತ್ತಾಳೆ. ಅದರೊಳಗೊಂದು ಮದ್ದಿನ ಬೇರಿತ್ತು. ಅದರಿಂದ ಒಂದು ತುಂಡು ತೆಗೆದ ಮುದುಕಿ, ಆ ತುಂಡನ್ನು ಹೆಂಗಸಿನ ಸೆರಗಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು "ಇದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರೆದು, ಹಾಲಲ್ಲಿ ಕುದಿಸಿ, ಗಂಡ ಮನೆಗೆ ಬರ್ತಾನಲ್ಲ? ಆಗ ಕುಡಿಸಿ ಬಿಡು, ನೋಡ್ತಾ ಇರು, ನಿನ್ನ ಸೆರಗಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರ್ತಾನೆ. ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳಬೇಡ" ಎಂದು ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಉಸುರುತ್ತಾಳೆ. ಹೆಂಗುಸು ಹಾಗೇ ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ರಾತ್ರಿ ಕಳೆದು ಬೆಳಗಾಗುವ ಹೊತ್ತು, ಗಂಡ ಇನ್ನೇನು ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಮದ್ದಿನ ಬೇರನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಲಲ್ಲಿ ಕುದಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಆ ಹೆಂಗಸೇ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಹಾಲೆಲ್ಲ ರಕ್ತದಂತೆ ಕೆಂಪಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಂಗಸಲ್ಲಿ ಸಂಶಯ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆಯುತ್ತದೆ." ಈಗ ಒಬ್ಬ ಗಂಡ ಅಂತಾದರೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕುಡಿದು ಅವನು ಸತ್ತರೆ, ನಾನು ಮುಂಡೆಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದ ಆಕೆ ಬೆದರಿ ಆ ಕೆಂಪನೆಯ ಹಾಲನ್ನು ಹಿತ್ತಲಲ್ಲಿದ್ದ ಹುತ್ತದ ಮೇಲೆ ಎರೆದು, ಸಮಾಧಾನದ ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಅದೇ ಹುತ್ತದಲ್ಲಿದ್ದ ಕರಿನಾಗನು ಆ ಹಾಲನ್ನು ಕುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಮದ್ದಿನ ಬೇರಿನ ಪರಿಣಾಮ ನಾಗಪ್ಪನ ಮೇಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ ಆ ಹೆಂಗಸನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರೇಮಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಾಗಪ್ಪ ಹೆಂಗಸನ್ನು ಸೇರುವುದು ಹೇಗೆ? ಇದಕ್ಕೆ ನಾಗಪ್ಪನೇ ಒಂದು ಉಪಾಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಆ ಹೆಂಗಸಿನ ಗಂಡನ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ರಾತ್ರಿ ಹೆಂಗಸಿನ ನಿಜ ಗಂಡನು ಸೂಳೆಯ ಮನೆಗೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಲೇ ನಾಗಪ್ಪ ಬಚ್ಚಲಿನ ಕಿಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೊರ ಬಾಗಿಲಿನ ಚಿಲಕ ಹಾಕಿ ಕೊಂಡಿರುವಂತೆಯೇ ಗಂಡ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಹೇಗೆ ಬಂದ ಎಂದು ಹೆಂಗುಸಿಗೆ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಅಚ್ಚರಿಯಾದರೂ, 'ಗಂಡ' ಬಂದ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಅದನ್ನು ಮರೆತು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಗಂಡ ಆಕೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸುಖವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ರಾತ್ರಿಯಲಿ ಬೆಳದಿಂಗಳು ಚೆಲ್ಲಿ ಮುತ್ತುಗಳು ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕೋಳಿ ಕೂಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಚ್ಚಲ ಮನೆಯತ್ತ ತೆರಳುವ ನಾಗಪ್ಪ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೇಗೋ ಮಾಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನಿಜದ ಗಂಡ ಬಂದು ಒರಟಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ವಿಚಿತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ಹೆಂಗಸು ಆತಂಕಿತಳಾದರೂ, ಆಕೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿ ಪ್ರೇಮಿಸುವ ಗಂಡ, ಹಗಲು ದಂಡಿಸುವ ಗಂಡ- ಇವರ ನಡುವೆ ಅವಳಿದ್ದಳು. ಒಂದು ದಿನ ರಾತ್ರಿ ಆ ಹೆಂಗುಸು 'ತಾನೀಗ ಗರ್ಭಿಣಿ' ಎಂದು ನಾಗಪ್ಪನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗಪ್ಪ ಸಂಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಆ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಜವನ್ನು ಆಕೆಯ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಉಸುರುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಗಾಬರಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ನಾಗಪ್ಪನು ಆಕೆಯನ್ನು ಸಂತೈಸಿ 'ಎಲ್ಲ ಸರಿ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ನಿನ್ನ ಗಂಡ ಸರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಗುವು ಅವನದೆಂದೇ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಧೈರ್ಯ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವಳ ಕೂದಲೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಆತ ನಿದ್ದೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಬೆಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಎದ್ದು ಹೊರಟು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಸಲ ಹಗಲು ಬಂದ ನಿಜದ ಗಂಡನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿಯು ಬಸುರಾದ ವಿಷಯ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆತ ಕೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, 'ಯಾರಿಂದ ಬಸುರಾದೆ ಬೊಗಳು?' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ತುಟಿ ಬಿಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲ, ಆಕೆಯ ಮಾವ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ನಾಳೆ ನಿಜ ಹೇಳದಿದ್ದರೆ ಸಿಗಿದು ಮರಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಆತ ಗದರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ರಾತ್ರಿ ಹೆಂಗಸು ಕಣ್ಣೀರಿಟ್ಟು ನಾಗಪ್ಪನಿಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಸಾವಧಾನದಿಂದ ಆಕೆಯ ಮಾತನ್ನು ಆಲಿಸಿದ ನಾಗಪ್ಪ 'ನಾಗ ದಿವ್ಯ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ- ಮಗು ನಿನ್ನದೇ' ಎಂದು ಗಂಡನಿಗೆ ಹೇಳಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಹೆಂಗುಸು ಮರುದಿನ ಮಾವನೆದುರು, "ನಾನು ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ, ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮಗು ನನ್ನ ಗಂಡಂದೇ.. ಬೇಕಾದರೆ ದಿವ್ಯ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಕುಟುಂಬದವರೆಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಮರುದಿನ ನಾಗನ ಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಸಮಯ ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಆ ಹೆಂಗಸು ಹುತ್ತಕ್ಕೆ ಕೈಮುಗಿದು "ನಾಗಪ್ಪಾ, ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮಗು ನನ್ನ ಗಂಡಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಅಲ್ಲವಾದರೆ ನನ್ನನ್ನು ಕಚ್ಚಿ ಸಾಯಿಸು" ಎಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ, ನಿರ್ಭಿಢೆಯಿಂದ ಹುತ್ತದೊಳಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ತಕ್ಷಣ ಹುತ್ತದೊಳಗಿನಿಂದ ನಾಗಪ್ಪ ಬುಸ್ಸೆಂದು ಹೆಡೆ ಎತ್ತಿ, ತಲೆದೂಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ನೋಡ ನೋಡುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಹಾವು ಹೊರ ಬಂದು, ಹೆಂಗಸಿನ ಮೈಮೇಲೆ ಏರುತ್ತದೆ, ಮುಲುಕಾಡುತ್ತದೆ. ಜನರೆಲ್ಲ ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರಾಗಿ "ಇಂಥ ಪತಿವ್ರತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿಲ್ಲವಪ್ಪಾ" ಎಂದು ಮಾತಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತಾರೆ. ದಿಜ್ಮೂಢನಾದ ಗಂಡ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಕ್ಷಮೆ ಕೋರುತ್ತಾನೆ. ಇಡೀ ವಾತಾವರಣ ತಣ್ಣಗಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಆ ಹೆಂಗುಸು ಮಗುವೊಂದಕ್ಕೆ ಜನ್ಮ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ.

ಹೆಂಡತಿಯ 'ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ'ದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಬಲಿಬಿದ್ದ ಗಂಡ ಮುಂದೆ ಸೂಳೆಯ ಸಹವಾಸ ತೊರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಸೂಳೆಗೆ ಚಿಂತೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. "ಏನೋ ಮೋಸ ನಡೆದಿದೆ ಎಂದು ಆಕೆ ತರ್ಕಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಮೋಸವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಲು ಆಕೆ ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ದಿನ ಹೆಂಗಸು ಹೆತ್ತ ಮಗುವನ್ನು ಮುದ್ದಾಡುವ ಬಯಕೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ, ದೂತಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಹೆಂಗಸಿನ ಬಳಿ ಅಟ್ಟುತ್ತಾಳೆ. ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಹೆಂಗುಸು ಒಂದು ಶರತ್ತಿನೊಡನೆ ಮಗುವನ್ನು ಸೂಳೆ ಮನೆಗೆ ಕಳಿಸಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಶರತ್ತೆಂದರೆ- "ಮಗುವಿನ ಮೈತುಂಬ ಆಭರಣ ತೊಡಿಸಿ, ತೂಕ ಮಾಡಿ ಕಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಗು ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದಾಗ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ತೂಕ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ತೂಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಮಗುವಿನ ತೂಕದಲ್ಲಿ ಕೊರತೆ ಉಂಟಾಗಕೂಡದು. ಉಂಟಾದರೆ ಆ ಸೂಳೆಯು ಹೆಂಗಸಿನ ಸೇವಕಿಯಾಗಿ ಮನೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಿದ್ದಿರಬೇಕು." ಇದಕ್ಕೆ ಸೂಳೆ ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ಹೆಂಗುಸು ಮಗುವಿಗೆ ಆಭರಣ ತೊಡಿಸಿ, ಮಗುವನ್ನು ತೂಕ ಮಾಡಿ ಸೂಳೆ ಮನೆಗೆ ಕಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಮಗುವನ್ನು ನೋಡಿ, ಆಟವಾಡಿದ ಸೂಳೆ, ಮಗುವಿನ ಮೈಮೇಲಿನ ಯಾವ ಆಭರಣವನ್ನು ತೆಗೆಯದೆ, ಮಗುವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮತ್ತೆ ಮಗುವನ್ನು ತೂಗಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಗ ನಾಗಪ್ಪನ ಕೃಪೆಯಿಂದ ಮಗುವಿನ ಭಾರ ಕಡಿಮೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಊರವರು ನ್ಯಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ತಪ್ಪು ಸೂಳೆಯದೆಂದು ನಿರ್ಣಯ ಆಗುತ್ತದೆ. ಶರತ್ತಿನಂತೆ ಸೂಳೆ ಹೆಂಗುಸಿನ ಕಾಲ ಕಸವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆತಂಕ ದೂರವಾದ ಹೆಂಗುಸು ತನ್ನ ಗಂಡನೊಡನೆ ಸುಖವಾಗಿ ಸಂಸಾರ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ.

ಒಂದು ದಿನ ರಾತ್ರಿ ನಾಗಪ್ಪ ತನ್ನ ಹಳೆಯ ನೆನಪುಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೆಂಗಸಿನ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ರಾತ್ರಿ ಕಾಲವಾಗಿತ್ತು. ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ-ಮಗು ಸುಖವಾಗಿ ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ್ದರು. ಹೆಂಗಸಿನ ಮುಖದಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯ ಕಳೆ ಇತ್ತು. ಅವಳ ನೀಳ ಕೂದಲು ನೆಲದವರೆಗೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ನಾಗಪ್ಪನು ಮಿಡಿನಾಗರವಾಗಿ ಅವಳ ದಟ್ಟಕೂದಲರಾಶಿಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬೆಳಗಾಗುತ್ತಲೇ ಹೆಂಗಸು ಏಳುತ್ತಾಳೆ. ತಲೆ ಭಾರವಾಗಿರುವುದು ಅವಳ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಾಚಣಿಗೆಯೊಂದನ್ನು ತಂದು ಕನ್ನಡಿಯೆದುರು ನಿಂತು ತಲೆ ಬಾಚುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಕೂದಲೆಡೆಯಿಂದ ಜೀವಕಳೆಕೊಂಡ ಮಿಡಿನಾಗರ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅವಳ ತಲೆ ಹಗುರಾಗುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಎದೆ ಭಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಡ ವಿಚಾರಿಸಿದಾಗ "ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಹಾವಲ್ಲ, ನಾನು ಪೂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದೈವವಿದು, ಈ ಮಗುವಿಗೆ ತಂದೆ ಇದ್ದಂತೆ, ಇದಕ್ಕೆ ವಿದ್ಯುಕ್ತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡ ಮರು ಮಾತಾಡದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪು ್ತಾನೆ. ಸ್ವತಃ ಆಕೆಯ ಮಗನೇ ಹಾವಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶವಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ-ಮಗು ಮೂವರೂ ಸಂತೋಷವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಾರೆ. (ಸಂ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, ೧೯೯೭, ಪು.).

ನಾಗಮಂಡಲ (ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ)

ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು: ರಾತ್ರಿ, ಹಾಳುಗುಡಿ, ಭಂಗವಾದ ವಿಗ್ರಹ ಯಾವ ದೇವರದೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ಕಂಬಕ್ಕೊರಗಿ ಕೂತಿದ್ದಾನೆ. ಸನ್ಯಾಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. 'ತಿಂಗಳ ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಪೂರ್ಣ ಜಾಗರಣೆ ಮಾಡಿದರೆ ಬದುಕುಳಿಯುತ್ತಿ. ಇಲ್ಲವೆಂದರೆ ಈ ತಿಂಗಳ ಕೊನೆಯ ದಿನ ಸಾಯುತ್ತೀ' ಎಂದು -ಹೀಗೆ ಕುಂತ ಮನುಷ್ಯ ಒಪ್ಪತ್ತೊಂಭತ್ತು ರಾತ್ರಿಗಳು ಕಳೆದು ಹೋಗಿ ಹೋಗಿದ್ದರು, ಒಂದು ದಿನವೂ ಪೂರ್ಣ ಜಾಗರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೊನೆಯ ದಿನವಾಗಿದೆ. ಈ ದಿನದ ನಿದ್ದೆ ಜೀವನ್ಮರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಬರುವ ಜ್ಯೋತಿಗಳು ತಾವು ಬೆಳಗುತ್ತಿರುವ ಮನೆಗಳ ನಿತ್ಯದ ಗೋಳನ್ನು ಪರಿಪರಿಯಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಹೊಸಜ್ಯೋತಿ ಇದೀಗ ಹಾಡು, ಕತೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಮುದುಕಿಯೊಬ್ಬಳ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಕತೆ-ಹಾಡು ಹುಡುಗಿ ರೂಪ ಧರಿಸಿದ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಅರುಹುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಆಗಮಿಸುವ ಕತೆಯು ಕಂಬಕ್ಕೊರಗಿದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕೊನೆಯದಾಗ ಜ್ಯೋತಿಗಳು ಮಾಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸಾಯದೆ ಬದುಕುಳಿದಿರುತ್ತಾನೆ. 'ನಾಗಮಂಡಲ'ದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಈ ಕತೆಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಇಲ್ಲ ಅಥವಾ ಜನಪದ ಕತೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಕತೆಯಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಮೊದಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಡನೆ ಮಾತಾಡುವ ಸಹಭಾಗಿತ್ವದ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಸಾವಿನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಕತೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ದೆ ಮರೆತು ಹೇಳುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತರದ ಆಶಯಗಳು ಇರುವ ಕೆಲವು ಜನಪದ ಕತೆಗಳು ಇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ

ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸಖರಾಯನ ಪಟ್ಟಣದ ರಾಜ ರಾಚಪ್ಪಾಜಿಗೆ ವಿಷದ ಕಜ್ಜಾಯ ಕೊಟ್ಟಾಗ ರಾಚಪ್ಪಾಜಿ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡಿ ವಿಷವೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳದಂತೆ ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿಗಳು 'ಕಲಿ ಬರುವ' ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಾಚಪ್ಪಾಜಿ ನಿದ್ದೆಗೆಟ್ಟು ಕತೆ ಕೇಳಿ ವಿಷ ಇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಆಶಯವನ್ನು ನಾಗಮಂಡಲದ ಕತೆಗೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಇದು ಗಿರೀಶರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಿವರಣೆಯಾಗಿದೆ" (ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, ೧೯೯೭, ಪು:೧೦) ಎಂದು ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ತಿಳಿಸಿದಂತೆ ಈ ತಂತ್ರ ಜನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ನಾಟಕದ ಕತೆಯ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ನೋಡಬಹುದು:

ತಂದೆ-ತಾಯಿ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಸಾಕಿದ್ದ ರಾಣಿ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗಿ ಇದ್ದಳು. ಅವಳು ದೊಡ್ಡವಳಾದಾಗ ಅಪ್ಪ ವರ ಹುಡುಕಿ ಲಗ್ನ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ. ಅವನ ಹೆಸರು ಅಪ್ಪಣ್ಣ. ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲೇ ತಂದೆ-ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆಸ್ತಿ-ಪಾಸ್ತಿ ಸಾಕಷ್ಟಿತ್ತು. ಮದುವೆಯಾಗಿ ರಾಣಿಯನ್ನು ಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಅವಳನ್ನು ಮನೆ ಒಳಗೆ ಕೂಡಿಟ್ಟು ಮದ್ಯಾಹ್ನದ ಊಟ ಮಾಡಿ ರಾತ್ರಿ ಮನೆಗೆ ಬೀಗ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಸೂಳೆ ಮನೆಗೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ. ಇದರಿಂದ ಕಂಗಾಲಾದ ರಾಣಿ ಕರುಡವ್ವನೊಡನೆ ತನ್ನ ಕಷ್ಟ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಕುರುಡವ್ವ ಎರಡು ಬೇರುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಗಂಡನಿಗೆ ಹಾಲನಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಕುಡಿಸು ನಂತರ ಅವನಿಗೆ ನಿನ್ನ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಎರಡು ಬೇರನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಮೊದಲ ಬೇರು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗದೆ ಇದ್ದಾಗ ಎರಡನೇ ಬೇರನ್ನು ಹಾಲಿನಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಕಾಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅದು ರಕ್ತಕುದಿದಂತೆ ಕುದಿದು ಹಾಲು ಕೆಂಪಗಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಭಯಗೊಂಡ ರಾಣಿ ಹಾಲನ್ನು ಗಂಡನಿಗೆ ಕೊಡದೆ ಮನೆಯ ಹಿಂದಿನ ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಸುರಿದು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಗಪ್ಪನಿಗೆ ಬೇರಿನ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಗಿ ಅವನು ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ವೇಷಹಾಕಿ ರಾತ್ರಿ ಹೊತ್ತು ಬಂದು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ಗಂಡನ ಸಿಡುಕು, ರಾತ್ರಿ ಅಪ್ಪಣ ವೇಷದಾರಿಯಾದ ನಾಗಪ್ಪನ ಪ್ರೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ರಾಣಿ ಬಸುರಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ತಾನು ಬಸುರಾದದ್ದು ಅಪ್ಪಣನಿಗಲ್ಲ, ನಾಗಪ್ಪನಿಗೆ ಎಂಬುವ ಅನುಮಾನ ಅವಳಿಗೆ ಬಂದರೂ ಅದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಗಂಡನ ಮಾತಿಗೆ ಒಪ್ಪಿ 'ನಾಗದಿವ್ಯ' ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ದಿವ್ಯದಿಂದ ಬದಲಾದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ರಾಣಿಯೊಡನೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಬದುಕಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ನಾಗಪ್ಪ ಬಂದು ಅವಳ ಮುಡಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಡಿನಾಗರವಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ರಾಣಿ ತನ್ನ ಮಗನಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೆತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕತೆ ಪುರ್ನಸಂದರ್ಭಿಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದರಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಡನೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಘರ್ಷ ಓದುಗರಿಗೆ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂಘರ್ಷವೆಂದರೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಾವಿತ್ರತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ-ಪ್ರೇಮಗಳದು. ನಾಟಕ, ಕತೆಗಳೆರಡು ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಹತವ್ವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಇದೊಂದು ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಕಥನವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಕೂಡಿದ್ದು, ಬಸಿರಾದದ್ದು ನಾಗಪ್ಪನಿಗೆ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾದರೂ 'ನಾಗದಿವ್ಯ'ದ ಮೂಲಕ ಇದು ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪ ಎಂದು ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುವ ದಿಟ್ಟ ಮಹಿಳೆ ಅವಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದ ರಾಣಿಗೆ ಈ ದಿಟ್ಟನಿಲವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಯ ತನಕ ಅವಳು ತಾನು ಬಸುರಾದದ್ದು ನಾಗಪ್ಪನಿಂದ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗದ ಮುಗ್ಧೆ ಆಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಕತೆಯ ನಾಯಕನಾದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬದಿಂದ ವಂಚಿತನಾದವನು. ಅವನಿಗೆ ತಂದೆ-ತಾಯಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಸ್ತಿ-ಪಾಸ್ತಿಯಿದೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಅರಿಯದೆ ಹೊರಗೆ ಸೂಳೆ ಸಹವಾಸದಲ್ಲಿ ಮಲಗುವವ. ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಇರುವ ಹೆಣ್ಣಿನಿಂದ ಪ್ರೀತಿ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಪರಿಹಾರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಗಪ್ಪ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಪ್ಪಣನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ನಾಗಪ್ಪ ರಾಣಿಯ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ನಾಗದಿವ್ಯ'ದ ಮೂಲಕ ಅವಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ, ಕೊನೆಗೆ ತಾನು ಸತ್ತು ಅಪ್ಪಣ್ಣ-ರಾಣಿಯರ ಸುಖಿ ಸಂಸಾರಿಗಳಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಜನಪದರಿಗೆ ಸರ್ಪ ರಾಣಿಯನ್ನು ಕೂಡಿದ್ದು ಅಪಾವಿತ್ರ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಹೆಂಡತಿಯಿದ್ದು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸೂಳೆಯನ್ನು ಅರಿಸಿ ಹೋಗುವ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಷ್ಟೆ ಗಂಡನಿಂದ ವಂಚಿತವಾದ ರಾಣಿ ಗಂಡನ ವೇಷದ ನಾಗಪ್ಪನನ್ನು ಕೂಡುವುದು ಸಹಜವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕುಟುಂಬವೊಂದರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಈ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವುದಷ್ಟೆ ಕತೆಯ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೊನೆಗೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಸೂಳೆಯನ್ನು ತೊರೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಾಗಪ್ಪನನ್ನು ತೊರೆದು ರಾಣಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣನೊಡನೆ ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ.

ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸರ್ಪದೈವದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ವಿಘಟಿತವಾಗದ ಸಂಸಾರವೊಂದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ. ರಾಣಿಯ ಸುಖ ಸಂಸಾರದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ದೌರ್ಜನ್ಯಕ್ಕೆ ಮದ್ದಾಗಿ ನಾಗಪ್ಪನ ಪಾತ್ರ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಗ ಸುಖದ ಅರಿವಿನ ಸಂಕೇತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಣಿ-ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುವ ಅತಿಮಾನುಷಶಕ್ತಿ ಇರುವಾತ. ಸಂಸಾರ ಸುಖಗಳಿಂದ ವಂಚಿತವಾದ ರಾಣಿಯ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ. ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ಮರೆವು, ರಾಣಿಯ ಕನಸು ಎರಡನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪದರು ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಗಪ್ಪನನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರೀತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಯುತ್ತದೆ.

ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ (ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ)

ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾದ ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಜನಪದಕತೆ ಒಂದು ಹೀಗಿದೆ. "ಯಾವ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಸಂಶಯದಿಂದ ನೋಡುವ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ಎರಡಾಗಿ ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಅರ್ಧವನ್ನು ಹೆಣ್ಣಾಗಿಸಿ, ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ಜನವಾದ ಕಾಡಿನ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಬಂದ ಒಬ್ಬ ಮಾಟಗಾರ ಅವಳನ್ನು ಕಂಡು ಮೋಹಿಸಿ, ರಾಜಕುಮಾರನಗೆ

ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಜ ಕುಮಾರನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾದಾಗ ಮಾಟಗಾರ ಹಾವಾಗಿ ಬಚ್ಚಲ ಹರಿಯ ಮೂಲಕ ಪಾರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಪಾರಾಗುವಾಗ ಹಾವಿನ ಅರ್ಧ ದೇಹ ರಾಜಕುಮಾರ ಕತ್ತಿಯಿಂದ ತುಂಡಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾವಿನ ಪ್ರೇಯಸಿ ಆ ಅರ್ಧವನ್ನೆ ಸುಟ್ಟು ಬೂದಿಯನ್ನು ತಾಯಿತದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ತೋಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ" (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೯೬, ಪು.೮೭). ಈ ಕಥೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಜನಪದ ಕತೆಯ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ ಎಂಬುದು ನಾಟಕಕಾರರೇ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಕಥೆಯನ್ನು ನನಗೆ ಸುಮಾರು ೨೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರೊ. ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಅಂದಿನಿಂದ ಅದು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಹಾಗೂ ಪೂರಕವಾದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನನ್ನ ತಂದೆ ಹಾಗೂ ನನ್ನ ಹಳ್ಳಿಯ ಕಥೆಗಾರರು ಹೇಳಿದ್ದರು'(ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, ೧೯೯೫, ಪು.I).

ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಟಕದ ಸ್ಥೂಲ ವಸ್ತು ಹೀಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಶಿವನಾಗದೇವನಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಮನಸಿಲ್ಲಾ. ತಾಯಿಯ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ದೇಹ ಅರ್ಧವನ್ನು ಸೀಳಿ ಆ ಅರ್ಧ ಹೆಣ್ಣಾಗುತ್ತದೆಂದು ಅವಳನ್ನೇ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತೇನೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಅರ್ಧ ದೇಹ ಹೆಣ್ಣಾಗದೆ ಕಾಳಿಂಗ ಸರ್ಪವಾಗಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ವಾಹವಿಲ್ಲದೆ ಶಿವನಾಗದೇವ ತಾಯಿ ತಂದ ವಧು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತಾನು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದ ದೀಪದ ಮೊಲ್ಲಗೆ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾರಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಕಾಳಿಂಗ ಶಿವನಾಗನ ರೂಪ ಧರಿಸಿ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಕೂಡಿದ್ದು ಗಂಡನೇ ಎಂದು ನಂಬಿರುತ್ತಾಳೆ. ಶಿವನಾಗದೇವ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಗರ್ಭ ಅಕ್ರಮ ಗರ್ಭವೆಂದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ನಾಗದಿವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿದಾಗ ಕಾಳಿಂಗನೇ ಬಂದು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ಬದುಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಮಗನನ್ನು ಹಡೆದಾಗ ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದ ಕಾಳಿಂಗ ಶಿವನಾಗನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರಿಗೆ ನಡೆಯುವ ದ್ವಂದ್ವ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಶಿವನಾಗದೇವ ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಶಿವನಾಗನ ತಾಯಿ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ಈ ಗರ್ಭವನ್ನು ಮೊದಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ನಂತರ ಕಾಳಿಂಗ ಸತ್ತಾಗ ನಿಜ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದು ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯನ್ನು ದೂರುತ್ತಾಳೆ. ಶಿವನಾಗದೇವ ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಪೂರ್ವದ ಸೀಳಿಕೊಂಡ ಕತೆಯನ್ನು ತಾಯಿಗೆ ಹೇಳಿ ಕಾಳಿಂಗ ಮತ್ತು ಶಿವನಾಗರಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ಗರ್ಭವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಹುಟ್ಟುವ ಮಗು ಸೀಳಿಕೊಳ್ಳದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಎಚ್ಚರದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಅವಳಿ ಜವಳಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಶಿವನಾಗದೇವ ಮದುವೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದರೆ, ಅವಳಿ-ಜವಳಿಗಳು ಮದುವೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಮಲಿ ಅವಳಿ-ಜವಳಿಗಳ ನಡುವೆ ಮದುವೆಗಾಗಿ ನಡೆಯಲಿದ್ದ ದ್ವಂದ್ವ ಯುದ್ಧದ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿ ಜವಳಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಸಂತಾನವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ತನ್ನ ಗಂಡನಿಗೆ ಹುತ್ತದ ಮೇಲೆ ಬೆಳೆದ ಮಲ್ಲಿಗೆಯನ್ನು ತಂದು ಹಾರ ಮಾಡಿ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡ ಸರ್ಪವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಅವಳಿ ಅದನ್ನು ಕೊಂದು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ಕುಪಿತವಾಗಿ ಕಮಲಿ ತನ್ನ ಮೊಲೆಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತು ಎಸೆದು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಶಿವನಾಗನು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೂ ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಗಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಅರಿಯದ ವಿಫಲ ನಾಯಕ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕತೆಯನ್ನು ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮದ ಸಂಘರ್ಷಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿದರೆ ಡಾ. ಕಂಬಾರರು ದೇಹಆತ್ಮಗಳ ಕತೆಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವ ಶಿವನಾಗ ದೇವನ ಕಥೆ ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಮತ್ತು ಹಯವದನ ನಾಟಕಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. "ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡದೆ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷದ ಮೂಲಕ ವಿಕಾಸ ಶೀಲವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತ್ಯವಾಗಬೇಕಿದ್ದ ಮೂಲ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಂತರ್ಯದ ವಿವಿಧ ಸ್ಥರಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಸಿ ಮನುಷ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಡುವ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಅನನ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ, ೧೯೯೭, ಪು.೧೪೮).

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಕಾರಣಿಕ, ದೈವದ ನಂಬಿಕೆ, ದಿವ್ಯ ಮುಂತಾದ ಆಚರಣೆಗಳು ಘಟನೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿತ್ತಾ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಜೊತೆಗೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಗಮಂಡಲ ಎರಡೂ ಕತೆಗಳು ಒಂದೇ ಆದರೂ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಟಕಕಾರರು ವಿಭಿನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಇದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ದ್ವಂದ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟದ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಗಮಂಡಲದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮಗಳ ಹುಡುಕಾಟದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಶಿವನಾಗ ದೇಹ ಆತ್ಮಗಳ ಹುಡುಕಾಟದ ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾವು ಮನುಷ್ಯನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿವನಾಗ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಅದರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಂಡರೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ರಾಣಿಯನ್ನು ತೊರೆದು ಮತ್ತು ಕೂಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ಮನಗಾಣುತ್ತಾನೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ರಾಜ 'ಇನ್ನೂ ಹೇಳು ನಮ್ಮ ಮಗ ಸೀಳಿಕೊಳ್ಳದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೋ' (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೯೭, ಪು.೮೨) ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿದರೆ ಅಪ್ಪಣ್ಣ "ನಾನೀಗಲೇ ಹೋಗಿ ನಾಗಪ್ಪನ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತೇನೆ, ನೀನು ಜಗಜ್ಜನನಿ. ನಿನ್ನ ಮಾತಿಗೆ ಎದರು ನಿಲ್ಲೋದಿದೆಯೇನು?" ಎನ್ನುವ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತಮ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.

೯.೪ ಇತರ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು

ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ)

ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ನಾಟಕವಾದರೂ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಭಾಗವತನು ಮೊದಲಿಗೆ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. "ನಾಟಕದ ಹೆಸರು ಹ್ಯಾಂಟ್ ಬಿಲ್ಲಿನಾಗ ನೋಡಿರಿ. ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ಅಂತ. ಗೌಡಶಾನಿ ಅಂದ್ರ ಗೌಡನ ಹೇಣ್ತಿ, Wife of Gouda ಹಿ..... ಹಿ...... Excuse me... ನಮಗೂ ಚೂರಚಾರ ಇಂಗ್ಲೀಷು ಬರ್ತ್ಯತೇನ್ರೆಪಾ.... ಮೈಸೂರು ಕಡೆಗೆ ಗೌಡತಿ ಗೌಡತಿ ಅಂತಾರ ಕಾಣಿಸ್ತ್ಯವೆ. ಎರಡೂ ಕಡಿಗೆ ಆಕಿ ಹೇಣ್ತೇನs ಮೊದಲನೇ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯ ಹೇಣ್ತಿ. Chief Life Assistant ಅಲ್ಲ. ಇನ್ನ ಗೋಕರ್ಣ ನಿಮಗೆ ಗೊತ್ತು ಐತಿ. ಅದಕ್ಕ ಭೂಕೈಲಾಸ ಅಂತಾರ. ಭಾಳ ವರಸದ ಹಿಂದೆ ಪೇಪರಿನಾಗ ನೀವು ಓದಿರಬಹುದು - ಕೆಲವರು ಯಾತ್ರೀಕರಿಗೆ ಗೋಕರ್ಣದಾಗs ಕೈಲಾಸ ಕಾಣಿಸಿದ್ರಂತ ಅಲ್ಲೀ ಪೂಜಾರಿಗಳು. ಅದೆಲ್ಲಾ ಹಳೇ ಮಾತು. ಭೂ ಕೈಲಾಸ ಅಂತ ಸಿನಿಮಾನೂ ನೀವು ನೋಡಿರಬಹುದು. ಅದರ್ದ ಕತಿ ಇಲ್ಲಿ ಐತಿ. ಇನ್ನ ಕೈಲಾಸದಾಗ ಗೌಡಶಾನೀ ಹೆಂಗ ಬಂದಳು ಅಂತೀರೇನು? ನನಗೂ ಅದs ಫಜಲಾಗಿತ್ತು. ಏನು ಮಾಡಬೇಕು? ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನ ಕೇಳೇಬಿಟ್ಟೆ. ಈ ನಾಟಕಕಾರ-ನಿಮಗ ಅಂತ ಹೇಳ್ತಿನಿ-ಮಹಾ ಮೂಬೆರಕೆ ಮನಸ್ಯಾ. ಮೈಸೂರ ಅಕಡಿಗೆ ಘಾಟಿ ಅಂತಾರಲ್ಲ. ಅಂಗ-ಅಂವಗ ಹೇಳಬ್ಯಾಡ್ರಿ ಮತ್ತ............ ಹಂಗ ಅವರಿವರು ಮಾಡsದು ನೋಡಿ ತಾನೂ ಒಂದು ಇಲ್ಲೀ ಕತಿ. ಇನ್ನೊಂದು ಪರದೇಶದ ಕತಿ ಮಿಸಳಭಾಜಿ ಮಾಡಿ ಅದಲು ಬದಲು ಕಂಚೀ ಬದಲು ಅನಕಂತ ನಾಟಕಾ ಬರ್ಯಾಕ ಹತ್ಯಾನ. ಮತ್ತ ಅವಂದು (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ೧೯೮೨, ಪು.೧೨-೨೩) ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಪುರಾಣದ ಕತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕತೆ ಸೇರಿಸುವ ಮಿಸಳೆಭಾಜಿ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಹಾಸ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ ಮುಂತಾದ ರಂಜನೆಗಳಿಂದ ಕೊಂಡಿ ಹಾಕುವ 'ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಹಾಚತುರ. ನಾಟಕದ ಸರ್ವಸ್ವವೂ ಅವನ್ನೇ ಆಗಿದ್ದು ಪಾಟೀಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೆಲ್ಲ ಅವನ ಮೂಲಕವೇ ಮಂಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ.

ಜರ್ಮನ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಬ್ರೆಕ್ಟನ್ 'ಎಪಿಕ್ ತಂತ್ರ'ದ ಪ್ರಭಾವ ೭೦ರ ದಶಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಆ ಬಗೆಯ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತ ಮೂಲಕ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಗೌಡ ಹೇಳಿದ್ದು ಖರೇ ಏನು ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರ ತೀರ ಅಷ್ಟು ಹಲಕಟ್ ಮನುಷ್ಯಾ ಅಲ್ಲರೀ.... ಹಾಂ.... ಇಲ್ಲೇತಿ ತಡಿರಿ, ಜರ್ಮನ್ ... ನಾಟಕಕಾರ... ಬ್ರೆಸ್ಟ್! ಹಾಂ ತಿಳಿತು ತಿಳಿತು. ಗೌಡಶಾನೀ ಬಂಗಾರದ ಜಾಗಾ ತಿಳಿತು. ಹೂಂ ಈ ಮಲಯಾಳಿ ತಂತ್ರ ಆ ಜರ್ಮನ್ ಮಗಂಡು ಹಂಗಾರ!' (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ೧೯೮೩, ಪು.೨೯) ಪಾಟೀಲರ ವಿಡಂಬನೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಪತ್ರಿಕಾ ವಿಮರ್ಶೆ, ವಾಚಕವಾಣಿ ಜಗಳಗಂಟಿಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎಲ್ಲರನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಲಿಂಗಹೊತ್ತ ಗಣಪತಿ ರಾವಣನಿಗೆ ಕಾದು ಬರುವ ಮೊದಲೇ ಲಿಂಗಪ್ರತಿಷ್ಠಾನವಾಗುವುದು ಹಾಗೆ ಊರ ಪುಂಡಗೌಡ ಶಿವಕ್ಕನನ್ನು ಕೊಡುವ ಮೊದಲೆ ಬಸ್ಯಾ ಅವಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನ ನಾಟಕದ Climaxನ ಬಗ್ಗೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು “ಗೋಕರ್ಣದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ದೈವೀಶಕ್ತಿಗಳ ಒಳಸಂಚಿನಿಂದ ರಾವಣನ ಅಧಿಕಾರ ಮದ ವಿಫಲಗೊಂಡು ಗಣಪತಿಯಿಂದ ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಯಾಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಷಂಡಗೌಡನ ವಿಕೃತ ದಾಹ ವಿಫಲಗೊಂಡು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಕಾಮದ ವಿಜಯವಾಯಿತು. (ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ೧೯೮೩, ಪುಟ:೫೯) “ಈ ನಾಟಕವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವ ಭಾಗವತನ ವಿಡಂಬನೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೊಗಸಾದ ಅಣಕಾಟವೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳು ವಿವೇಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಪುನರ್ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿಸುವ ವ್ಯರ್ಥ ಸಾಹಸಗಳು ಪಾಟೀಲರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ತುತ್ತಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಸ್ವತಃ ಪಾಟೀಲರು ಈ ಜನಪದ ‘ತ್ರಂತ್ರ... ಮಂತ್ರ’ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಿದ್ಧಾಸ್ತರೂ ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.” (ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪು.೪೩೦)

ಬೆನಕನ ಕೆರೆ (ನಿಸರ್ಗ ಪ್ರಿಯ)

ಇತರ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲೂ ಬೆನಕನ ಪ್ರವೇಶದಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಬೆನಕ ಪುರಾಣದ ಪರಿವೇಶ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಜಂಗಮನೊಬ್ಬನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ದುರುಪಯೋಗವಾಗಿ ಬಿಡುವ ಸಾಮಾನ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರನು ಸಹ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತಾ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. “ಬೆನಕನ ಕೆರೆ” ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸರಳವಾದದ್ದು. ಊರಗೌಡನ ಮಗನಾದ ಮಲ್ಲೇಗೌಡ ಪತಿವ್ರತೆಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಅವನಿಗೆ ಹೆಣ್ಣರಸಿ ಪಟ್ಟಣದ ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಗಂಡಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕೊಂಡು ಬಂದ ಬಸವಿ ಗೌಡನನ್ನು ಬೆನ್ನತ್ತುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಬರು ಜಂಗಮನ ಮೋಸಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಬಸವಿ ಗೌಡನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಜಂಗಮ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿ ನಂತರ ಊರ ಕೆರೆ ನೀರು ಬರುವಾಗ ಜಲದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗಣಪತಿಯನ್ನೇ ಬೆಣಚುಕಲ್ಲು ಮಾಡಿ ಮುಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ಊರಲ್ಲಿ ಪತಿವ್ರತೆ ಎನಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಹಿಂದಿನ ಬಸವಿ ಈಗ ಮಂಗಳೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಹಾಗೂ ಊರ ಗೌಡನ ಮಗ ಮಲ್ಲೇಗೌಡನ ಹೆಂಡತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ. ಊರ ಕರೆಗೆ ನೀರು ಬರಬೇಕಾದರೆ ಪತಿವ್ರತೆಯ ಪೂಜೆ ಆಗಬೇಕು ಎಂದು ಜಂಗಮ ಅವಳನ್ನು ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಜಲದ ಕಣ್ಣನ್ನು ತೆಗೆದು ಅದೇ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಮುಳುಗಿಸಿ ಸಾಯಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಊರ ಜನರೆಲ್ಲಾ ಅವಳ ಪತಿವ್ರತೆ ಎಂದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೊಗಳುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಆಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಬೆನಕ ಬೆಣಚು ಕಲ್ಲಾಗಿ ಜಲದೊಳಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದ್ದವನು ಜಂಗಮ ಕಿತ್ತು ಬಿಸಾಕಿದಾಗ ಎದ್ದು ಬಂದು ಸೂತ್ರಧಾರನೊಡನೆ “ಈ ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಳ ಸಂಪತ್ತು ಸುಖಿ, ಶಾಂತಿ ಭರಿತವಾಗಿದೆ ಹೇಳು ನಾನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ನೆಲೆಯಾಗಬೇಕು” (೧೯೯೬, ಪು. ೬೩) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ತಾನು ಜಂಗನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಪಟ್ಟಪಾಡನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. “ಒಂದೂರಿನ

ಗೌಡನ್ನ ನಂಗೆ ಒಕ್ಕಲ ಮಾಡಿದ. ನನ್ನ ಹೆಸರಿನಾಗೊಂದು ಕೆರೆ ಮಾಡ್ಸೀ ಅಂತ, ಗೌಡನ್ನ ಗಿಡ ಹತ್ತಿಸಿದ. ಆದ ಕೆರೆ ಜಲದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ನನ್ನ ಕಲ್ಲು ಮಾಡಿ ತುರಿಳಿ...... ನನ್ನ ಗೆದ್ದಿಗೇಮ್ಯಾಲೆ..... ಗೌಡನ ಸೊಸೇನ...... (೧೯೯೬, ಪು. ೬೪) ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೆ ವರವೆಂಬ ಶಾಪಕೊಟ್ಟು ಹೋಗುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಸರಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ಹಾಡು-ಕುಣಿತ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜನಪದ ನಾಟಕವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಅಮಾಯಕವಾಗಿ ಜಂಗಮನ ದುಕೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ಮರೆಸಿ ಬಿಡುವ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತು ತೀರಾ ಸರಳವಾದ ಕಾರಣ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಯಾವ ಕುತೂಹಲ ಸಂತಕ್ಷರಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ಕೊನೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಹಾವು ಹೊಕ್ಕ ಮನೆಗಳು (ಜಿ.ಎಸ್. ರಂಗನಾಥರಾವ್)

ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾವು 'ಭೋಗ'ದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಗಣಪತಿಯ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬೇಕಿದ್ದ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಕನ ಮನೆ ದೇವರಾದ

'ಬೆಟ್ಟಾದೊಡೆಯ ಬಿಳಿಗಿರಿ ರಂಗಾನಿಮಗೆ
ನಮಿಸುವೆವು ತಾಯಿ ನಿಮಗೆ
ತುಳಜಾಪುರದ ದೇವಿ ಭವಾನಿ ನಿಮಗೆ
ನಮಿಸುವೆವು ಸ್ವಾಮಿ ನಿಮಗೆ
ಘನವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿಮಗೆ

ಇದ್ರರಿಂದ ಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಗಣಪನಿಗೆ ಮನವೊಲಿಸಲು ನಿರೂಪಕ ಅನೇಕ ಹೊಸತರದ ಆಸೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭವ್ಯವಾದ ಬಂಗಲೆ, ಸೇವೆದೆ ಬೇಕಾದ ಆಳು, ರುಚಿ ರುಚಿಯಾದ ಭಕ್ಷ್ಯಭೋಜನಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಉಡುಪಿ ಅಡಿಗೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಾಟು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಒಪ್ಪಿದ ಗಣಪ ಒಂದು ಬೇಡಿಕೆ ಒಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. 'ಈ ಅಖಂಡ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯಯಿಂದ ನಮಗೆ ಬೇಸರವಾಗಿದೆ. ಮನಸೋಲ್ಲಾಸದ ಮನೋಲಹರಿಗಾಗಿ ತಹತಹಿಸುತ್ತದೆ. ದೇಹ ಬೆಚ್ಚನೆ ಬೆಸುಗೆಯ ಕಾಂತೆಗಾಗಿ ದಹದಹಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಪವತಿಯಾದ ಕನ್ಯೆ ಇದ್ದರೆ ನೋಡಿರಯ್ಯ... ಕಾಂತಯೋಗ ನನಗೀಗ ಬೇಕಯ್ಯ' (ರಂಗನಾಥ ರಾವ್, ೧೯೮೭, ಪು.೧೧) ಎನ್ನುವ ವ್ಯಂಗದಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಧರಣೀಪುರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಕೊರತೆ ಇಲ್ಲ. ಮಳೆ ಬರದಿದ್ದರೂ ದುಡ್ಡಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಧಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊರತೆ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಕೊರತೆ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಸೌಖ್ಯಗಳಿದ್ದರೂ ಊರ ಹಿರೇಗೌಡರಿಗೆ ಯಥಾ ಪ್ರಕಾರ

ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ. ಯಂತ್ರ, ತಂತ್ರ, ರಾಯರ ಸೇವೆ ಎಲ್ಲ ಆದರೂ ಗೌಡತಿಯ ಕರುಳು ಕುಡಿಯೊಡೆಯಲಿಲ್ಲ(ರಂಗನಾಥ ರಾವ್, ೧೯೮೭, ಪು:೧೨)

ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಹಿರೇಗೌಡರು ಸಂತತಿ ಮುರಟಿ ಹೋಯಿತಲ್ಲ, ಆಸ್ತಿ ಅನಾಥವಾಯಿತಲ್ಲ ಎಂಬ ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ನಾಗದೇವರ ಪೂಜಾಫಲವೇ ಎಂಬಂತೆ ಗೌಡತಿ ಗರ್ಭಧರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಗೌಡತಿ ೧೦ ತಿಂಗಳಾದರು ಹೆರದಿದ್ದಾಗ ಇದು ಗಜಗರ್ಭವೆಂದು ತಿಳಿದು ಗೌಡ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಗೌಡತಿ ಹಾವನ್ನು ಹೆತ್ತು 'ಯಾರು ಈ ನಾಗರಾಜನನ್ನು ಸಾಕುತ್ತಾರೋ ಅವರಿಗೆ ಗೌಡನ ಆಸ್ತಿ ಹಕ್ಕು' ಎಂದು ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಎಡಗುಂಪಿನವರು 'ಆದಿ ಬುನಾದಿಯಿಂದ ಧಣಿಗಳ ಹೊಲ-ಮನೆ ನೋಡಿದವರು ನಾವು... ನಮಗೂ ಅವರಿಗೂ ಶ್ರಮದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ನಡಾ ಬಗ್ಗಿಸಿ ಗೇದ ಅನ್ನದಲ್ಲಿ ಗೌಡವಂಶ ಬೆಳೆದಿದೆ. ನಾಗರಾಜ ನಮಗೆ ಸೇರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪಂಚಾಯತಿ ಮುಖಂಡ 'ನೇಮ-ನಿಷ್ಠೆ, ಧರ್ಮ-ಕರ್ಮ, ವಿದ್ಯೆ-ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೀಲಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ನಮ್ಮೂರ ಕಳಸ ಇದ್ದಹಾಗೆ... ನಾಗರಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮನೆ ಸೇರಬೇಕು' ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಹಾವು ಮೊಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ತಿಂದು ಎಡ ಗುಂಪಿನ ನಾಯಕನಾದ ಬಂಡುವಿನ ಮನೆಯನತಕ ಬೆಳೆದು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ನಡುವೆ ಸಮಾಜ ಸೇವಕಿ ದೇವಕಿಯ ಮಗಳಾದ ರೂಪಿಣಿ ಹಾವನ್ನು ಮದುವೆಯಾದರೇ ಆಸ್ತಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹಾವನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನೀಲಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮಗಳು ನಾಗಿಣಿ ನಾಗರಾಜ ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ನನಗೆ ಸೇರಬೇಕೆಂದು ಅವಳೂ ಪ್ರೇಮಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ನಾಗ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಬಿಡುವಿವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಗೌಡನ ಮಗ ನಾಗನನ್ನು ತಮ್ಮವನನ್ನಾಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿ ತಮ್ಮ ಹಕ್ಕನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಕ್ಕಿನ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಕೆಳವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ಪುಟ್ಟಮಾದ ಇದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲಿರುವ ಗೇಣಿದಾರರ ಪರವಾಗಿ ಹೋರಾಟದ ಧನಿಯೆತ್ತುವ ಬಂಡು ಇದ್ದಾನೆ.

"ಶ್ರಮಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಬರುವ ರೂಪಿಣಿ ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಬರುವ ನಾಗಿಣಿ ನಾಗರಾಜನನ್ನು ವಶಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷಗಳ ನಡುವೆ ದೊಡ್ಡ ಸಂಘರ್ಷಣೆಯೇ ಸಂಭವಿಸಿ ಅದು ಜೀವ ಹಾನಿಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಸನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಜೀವಶಕ್ತಿ'ಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ನಾಗರಾಜ ನಾಟಕದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂಟಿಯಾಗಿರುವುದು ಪತ್ನಿ ಹೀನವಾದ ಗಣೇಶನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖದ ಹಾಗೆ ಅವನು ತೋರುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ." (ರಂಗನಾಥ ರಾವ್ ಜಿ.ಎನ್., ವೆಂಕಟೇಶ ಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಎಸ್., ೧೯೮೭, ಪು.೩-೪)

ಹುಯ್ಯಲವೋ ಡಂಗುರವ (ಪ್ರೊ|| ಎಚ್. ಎಂ. ಚೆನ್ನಯ್ಯ)

ಇದೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಜನಪದ ನಾಟಕ ಡಾ. ಕಂಬಾರರ ಶ್ರೀ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾದ ಜಾನಪದ ಕತೆ ಇದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇಂದಿನ ನಾಟಕದ ಕತೆಗೆ ಅನೇಕ ಜನಪದ ಅಂಶಗಳು ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ನಾಟಕಕಾರರೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗ ಕಾಲಜ್ಞಾನದ ಅಯ್ಯಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಸರ್ಜಪ್ಪನಾಯಕನ ಲಾವಣಿ, ಜೀವನ ಸಂಗೀತದ ಕೆಲವು ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಳಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಹಾಡಹಗಲಲ್ಲೇ ಹುಡುಕುವ ಜಂಗಮವೇಷದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಲಾಟೀನೊಂದು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಲಾಟೀನು ಜಂಗಮನ ಡಾಂಬಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪೂರ್ವದ ಪಾಪಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಜಂಗಮ ವೇಷಧಾರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಜಂಗಮ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮದ ಕಥೆ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹುಡುಗನಾಗಿದ್ದಾಗ ಊರಗೌಡನ ಮಗಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಊರಿನ ಪಾರ್ಟಿಜಗಳದಲ್ಲಿ ಊರಗೌಡ ಮಗಳು ಎಲ್ಲಾ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಕ್ರೋಧಗೊಂಡ ಹುಡುಗ ಊರಗೌಡನ ಮಗನನ್ನು ಕೊಂದು ಕಾಡು ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಧರೋಡೆಮಾಡಿ ಜುಂಜನಾಗಿ ಬಡಬಗ್ಗರಿಗೆ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಶಿವಪ್ಪಗೌಡನ ಹಣದ ಆಸೆಗೆ ಬಲಿಯಾದ ಹೆಂಗಸೊಬ್ಬಳು ಮಗಳನ್ನು ತಲೆಹಿಡಿಯುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಜುಂಜ ಗೌಡನಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಪಾರುಮಾಡಿ ತಾನೇ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಲೆಯಿಡುಕ ತಾಯಿ ಮತ್ತೆ ಬಂದು ಇವನಿಗೆ ಮದ್ದು ಕೊಟ್ಟು ಮಗಳನ್ನು ಶಿವಪ್ಪಗೌಡನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ಸಹಿಸಲಾಗದ ಜುಂಜನ ಹೆಂಡತಿ ಉರುಳು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ಕ್ರೋಧಗೊಂಡ ಜುಂಜ ಶಿವಪ್ಪಗೌಡನನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಕಾಡು ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಜಂಗಮರಾಗಿತ್ತಾನೆ. ಈ ಜಂಗದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಊರಿನ ರಾಜಕಾರಣ ಮಠಾಧೀಶರ ಪಾತ್ರ ಬಸವಣ್ಣಪ್ಪ ಹೆಂಡ ಕೊಟ್ಟು ಓಟು ಪಡೆದು ಮಂತ್ರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಮಂತ್ರಿಯಾದ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸುವಾಗ ಗಲಾಟೆಯಾಗಿ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಹೊಡೆದಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಜಂಗಮ ಶಿಷ್ಯರ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉಕ್ಕಿ ಸೊಕ್ಕಿನ ಮನುಜರು
ಬಿಲವಾದರೂ
ಸಿಡಿದ ಕಿಡಿ
ಕಾಡುಕೆಚ್ಚಾದೀತು
ಕಾಡು ಉರಿದು
ಬೂದಿಯಾಯಿತು
ಬೂದಿ
ಗೊಬ್ಬರವಾದೀತು
ಗೊಬ್ಬರದಿಂದ

ಮತ್ತೆ ಹೊಸದು ಹುಟ್ಟಿತು
ಹಸಿರು ಹಬ್ಬಿ
ಕಿಲಕಿಲಿಸಿತು

ಆಗ ಜಂಗಮನ ಕೈಯಿಂದ ಲಾಟೀನು ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ ಅವನು ತನ್ನ ಡಾಂಬಿಕ ರೂಪಕಳೆಚಿ ಎಲ್ಲರಂತೆ ಬದುಕುವ ಆಸೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಊರಗೌಡನ ಕ್ರೌರ್ಯ ಅದರ ಹಿಂಸೆ ಬಲಿಯಾದ ಹುಡುಗನೊಬ್ಬ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕೊಲೆಗಾರನಾಗುವುದು. ದರೋಡೆ ಮಾಡುವುದು ಕೊನೆಗೆ ವೇಷ ಮರೆಸಿಕೊಂಡು ಜಂಗಮನಾಗುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಯಾವ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳಿಲ್ಲದ ಸರಳವಾದ ಕತೆ ಈ ನಾಟಕದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿರುವ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ವಸ್ತು ಸರಳವಾದರೂ ನಾಟಕ ಸಮರ್ಥವಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ್ನ ಗಂಡ (ಪ್ರೊ|| ಎಚ್. ಎಂ. ಚೆನ್ನಯ್ಯ)

ಎಚ್. ಎಂ. ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರ ಈ ನಾಟಕ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಹೇಳಿರುವ ಹಾಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ನಾಟಕಕಾರರು ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೆ ಕರಪಾಲಮೇಳದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. "ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ್ನ ಗಂಡ " ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಾಗ ನಡೆದ ಕತೆಯನ್ನು ಸನ್ಯಾಸಿಯೊಬ್ಬಳಿಂದ ಹೇಳಿಸಿದರೂ. ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸಮಾಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ನಾಟಕವೇ ಆಗಿದೆ. ರಾಜಶಾಹಿ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳ ಸಮಾಜವಾದಿ ಸರ್ಕಾರ ಹೀಗೆ ಇತಿಹಾಸದ ಮೂರು ಪರ್ವಗಳನ್ನು ಕಥಾರಚನೆ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ರಾಜಶಾಹಿಯನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿ ಜನತಾ ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜನನಾಯಕ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸುಭಿಕ್ಷಾಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಹಿಂಬಾಲಕರ ಗುಂಪಿನ ಬಲ ಸೈನ್ಯದ ನೆರವಿನಿಂದ ದರ್ಬಾರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರಾಶೆಗೊಂಡ ಜನ ದಂಗೆಯೆದ್ದು ಯುವಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಜನನಾಯಕನ ಸಂಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನನಾಯಕ ಸಾವಿಗೆ ನಿಮಿತ್ತವಾದ ಯುವಕನು ನಿರ್ನಾಮವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹಿಂದಿರುಗಿದರೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಜನನಾಯಕನಾಗಿ ಜನರನ್ನು ದಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಮಾಡಬಹುದೆಂದು, ಅವನಿಗೆ ಮಂತ್ರವಿದ್ಯೆ ಕಲಿಸಿದ ಮುದುಕಿಯೇ ತಂತ್ರದಿಂದ ಅವನ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣಳಾಗುತ್ತಾಳೆ.'ಮುಂದೆ ಜನಾನ ರಾಜ್ಯ ಆಳಿದ್ರು ರಾಜ್ಯ ಸುಭಿಕ್ಷಾತು, ಎಲ್ಲಾ ಚೆಂದಾಗಿದ್ರು' ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾದ ನಾಟಕ ಸರಳಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ನಿರೂಪಣ ತಂತ್ರದ ನಾವಿನ್ಯತೆಯಿಂದ ಮಹತ್ವಪಡೆದಿದೆ. (ಕೆ. ಮರಳುಸಿದ್ದಪ್ಪ, ೧೯೮೩, ಪುಟ:೪೨೭).

ಕರಪಾಲರ ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದ ಕತೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರೂ, 'ಅಂತು' ಮತ್ತು'ಕೇಶಿ' ಎಂಬ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತವೆ. ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟರೆ ಕತೆಯ ಪಾರಂಪರಿಕತೆಗೆ ಸನ್ಯಾಸಿ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸರಳ ರಾಜಕೀಯವಾದರು ಅದನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿರುವ ತಂತ್ರ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ.

ಪ್ರೊ. ಎಚ್.ಎಂ.ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಸರಳ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ತಂತ್ರದಿಂದ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ' (ಪ್ರೊ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ್)

ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕೆನ್ನಲು ಪಾಟೀಲರ 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ ' ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳೇ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು ಭಾಷೆ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗಳಿಗೆ ಜಾನಪದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕವು ಆಧುನಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಒಂದು ಸಮರ್ಥ ಜನಪದ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ. ಅವಿವೇಕಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಅಧಿಕಾರ ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ಶಕ್ತಿ, ಸುತ್ತಲಿನವರಿಗೆ ಕಂಠಕ ಪ್ರಾಯವಾಗಿ ಸ್ವಾವಿನಾಶಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ವಾಚ್ಯಕ್ಕೆಡೆಯಾಗದಂತೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿ ರಾಜಕೀಯದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಸರಳವಾದ ಜನಪದ ಕತೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಹಾವು ಹರಿದಾಡುತಾವ (ಹೂಲಿಶೇಖರ)

ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರಿಕ ಪ್ರೇಮದುರಂತಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳಿವೆ. ಅಂಥಾ ಒಂದು ಕತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಈ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಮನ ಹಬ್ಬವನ್ನು ಆಚರಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಕಾಮ ಪ್ರೇಮಗಳನ್ನು ನಾಟಕವೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಸರಳಕತೆಯನ್ನು ಅಗಾಧವಾದ ಭಾಷಿಕ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರು ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಬಹಳ ಪೇರಲವಾದದ್ದು. ಕಾಮ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡಬಹುದಾದ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂವೇದನೆಗಳೆ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ನಾಟಕಗಾರ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕಾಮ,ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಬದುಕಿನೊಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ಎಲ್ಲೋ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಜನಪದರು ಘಟನೆಯಾಗಷ್ಟೆ ಪರಿಭಾವಿಸುವವರೇ ಹೊರತು ಅದು ಬದುಕಿನ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಟ್ಟು ಚಿತ್ರಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ 'ನುಚ್ಚಾಯ್ತು ನೀರ ಹೊಳಯಾಗೆ' ಎಂಬ ಪ್ರೇಮಕಥಾನವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಮಾಯೂರು ಮಲ್ಲ, ಹೊನ್ನೂರ ಚೆನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದರು ಹೊಳೆಯ ದಡದಲ್ಲಿ ಕೂಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಮಾಯೂರಮಲ್ಲ ಹಲವು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ಬರದೇ ಹೋದಾಗ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅಗಸನನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಗಸ ಅಷ್ಟೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮಾಯೂರಮಲ್ಲ ಸತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವಳ ಹೊತ್ತಿದ್ದ ಕೊಡ ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹೊನ್ನೂರ ಚೆನ್ನಿ ಅದನ್ನು

ನೋಡಿ ದುಃಖಿಸಿತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಇವರ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿದ್ದ ಅಗಸ ದುಃಖಿಸುವ ಚೆನ್ನಿಯನ್ನು ಕುರಿತು 'ಚಿನ್ನಾದ ಕೊಡನಲ್ಲ ರನ್ನಾದ ಕೊಡನಲ್ಲ ಮಣ್ಣೀನ ಕೊಡಕಾಕ ಕಡುದುಃಖ' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚೆನ್ನಿ ಅಷ್ಟೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ 'ಕೊಡ ಕೊಡ ಎಂದರೆ ಈ ಸೀಮೆ ಕೊಡನಲ್ಲ ನಾಗಮಂಗಲದ ಜಗಜೋಡಿ.......... ಇಂದು ನುಚ್ಚಾಯಿತು ನೀರಹೊಳೆಯಾಗೆ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಅವಳ ಪ್ರೇಮವು ನುಚ್ಚಾದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಕತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ. ಯಾವ ಸಮರ್ಥನೆಯು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಡೆದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಘಟನೆಯಾದಷ್ಟೇ ಕಾಣುವುದು ಜನಪದದ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಕಾರನೊಬ್ಬ ಇಂಥ ಕತೆಗಳನ್ನು ಆಶಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆಯುವಾಗ ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಎಚ್ಚರ ತಂತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಾವು ಹರಿದಾಡುತಾವ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಹಾದರದ ಕಥೆಯೆನ್ನುವಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಮನ ಹಬ್ಬವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವುದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವುದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಮಹತ್ವವೆಂದರೆ ಹೂಲಿಶೇಖರವರ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಷೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈ ತರದ ಭಾಷಾ ಸೌಷ್ಠವನ್ನು ಅವರು ಸರಳವಸ್ತುವೊಂದಕ್ಕೆ ಧಾರೆಯೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜನಪದ ನಾಟಕವಾದರೂ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

	ಋಷ್ಯ ಶೃಂಗ	ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ	ಹಯವದನ	ನಾಗಮಂಡಲ	ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ	ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ	ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ	ಹುಯ್ಯಾಲೋ ಡಂಗುರವ	ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ	ಹಾವು ಹೊಕ್ಕ ಮನೆಗಳು	ಹಾವು ಹರಿದಾಡುತಾವ	ಬೆನಕನ ಕೆರೆ
ಗಣೇಶ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ						ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ		ಇದ್ದಾನೆ
ನಿರೂಪಕ ಸೂತ್ರಧಾರ ಭಾಗವತ ನೀಲಗಾರ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ		ಇದ್ದಾನೆ		
ಮೇಳ	ಇದೆ	ಇದೆ	ಇದೆ		ಇದೆ	ಇದೆ	ಇದೆ	ಇದೆ	ಇದೆ	ಇದೆ		ಇದೆ
ರಾಜ					ಇದ್ದಾನೆ		ಇದ್ದಾನೆ					
ಗೌಡ	ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ						ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ			ಇದ್ದಾನೆ
ಗೌಡತಿ	ಇದ್ದಾಳೆ	ಇದ್ದಾಳೆ							ಇದ್ದಾಳೆ			
ರಾಣಿ				ಇದ್ದಾಳೆ								
ಆಚರಣೆ	ಇದೆ	ಇದೆ	ಇದೆ	ಇದೆ	ಇದೆ	ಇದೆ					ಇದೆ	ಇದೆ
ನಾಗರಾಜ				ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ					ಇದ್ದಾನೆ	ಇದ್ದಾನೆ	

ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿರುವ ಜನಪದ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲಾ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದವು.ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಚರಣಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿತ್ತು.ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಅವರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಯಾಯಾ ಜನಾಂಗದ ಜೀವನ-ಕ್ರಮ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು.ಹಬ್ಬ-ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ,ಮಳೆ-ಬೆಳೆ ತಪ್ಪಿಹೋದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾಯಾ ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರೀತ್ಯಾರ್ಥಾರಗಳಾಗಿ ಇವು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳ-ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಕಟ್ಟುವ ರಚನೆಗಳು.ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲಾ,ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಆಯಾಯಾ ಕಾಲದ ಸಮೂಹಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ-ಪುಟ್ಟ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಹೊಸ ಅಂಶಗಳು ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಂಡರು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲಾ.ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಒಂದು ಆದಿ-ಅಂತ್ಯಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ,ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವೂ ತನ್ನ ಹಿಂದು-ಮುಂದುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಖಂಡವಾಗುವ ಕಡೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದವು.ಆದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ ನಾಂದಿ ಮತ್ತು ಮಂಗಳಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು.ಈ ನಾಂದಿ ಮತ್ತು ಮಂಗಳಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ ಒಂದು ಪೂಜೆಯೆಂತೆಯೋ,ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಆ ಸಂದರ್ಭ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿದ್ದವು.ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಪ್ರತಿ ಪಠ್ಯಗಳಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು.ಅವು ಒಂದು ಸಮೂಹದ ನಂಬಿಕೆಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಈ ತರದ ವಿಕಸನಶೀಲತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೊಸಿನಿಯಂ ಮಾದರಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಂದದ್ದು ಯುರೋಪಿನಿಂದ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ.ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ-ಸ್ಥಳ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ,ಜನರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ರಚನೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು.ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಟರು ಈ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಟನೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಸಮೂಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯಿತು.ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ರಂಗತಜ್ಞರು ಹೊಸರೀತಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆ ನಡೆಸಿದರು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಒಟ್ಟು ಸಮೂಹದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಅನೇಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು.ಇದರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಪ್ರಯತ್ನ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು.ಬ್ರೆಕ್ಟನ ತಂತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಇದ್ದುದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತೇ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನಕಾರರನ್ನು ಕೈಬಿಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ,ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂಬ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಟಕ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯವಹಿಸುವ,ನಟನಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೆ ಸ್ವೇಚ್ಛತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು.ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪಾತ್ರ ಅವುಗಳ ಸಾಧಕ-ಬಾಧಕಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹಿಂದೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.ಒಟ್ಟಾರೆ ಮೇಲಿನ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಪದೇಪದೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಏಕೆ? ಹೇಗೆ? ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಯಾಯಾ ನಾಟಕಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ಗಣೇಶ

ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ಗಣೇಶನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿಂದುರುಗಿ ಘೋಷಣೆ 'ಹಯವದನ' ನಾಟಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು.ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅವರೇ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿ'ಜೈ ಗಜವದನ..ಹೇ..ರಂಭಾ..'ಎಂದು ಹಾಡಿದರು.ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯ ಆಯಾಮವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಗಿರೀಶಕಾರ್ನಾಡರು 'ಹಯವದನ'ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಆದಿದೇವತೆಯಾದ ಗಣೇಶನ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಆ ತರದೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವಾಗಿತ್ತು.ಆದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲಿಗೆ ಗಣೇಶನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಾದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ,ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ,ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ,ಹಾವುಹೊಕ್ಕ ಮನೆಗಳು,ಬೆನಕನಕೆರೆ,ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಣೇಶನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆತ ದೈವಿಶಕ್ತಿಗಳ ಒಳಸಂಚಿನಿಂದ ಜ್ಯೋರ್ತಿರ್ಲಿಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆಗೆ ಕಾರಣನಾಗುವುದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖದಲ್ಲಿ ಷಂಡಗೌಡನ ಅಧಿಕಾರದ ದಾಹ ಕೊನೆಗೊಂಡು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಕಾಮದ ವಿಜಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜಿ.ಎನ್.ರಂಗನಾಥರ ಹಾವುಹೊಕ್ಕ ಮನೆಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಣೇಶನಿಗೆ ಪುರಾಣದ ಪರಿವೇಷ ಹೋಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹಾಗೆ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನವಾಗದಂತೆ ಹರಸು ಎಂದು ಸೂತ್ರಧಾರ ಬೇಡಿಕೊಂಡಾಗ ಗಣೇಶ ಒಂದು ಷರತ್ತನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ.'ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಪೂಜಿಸುವವರೇ,ಆದರೂ ನನ್ನ ಕಷ್ಟ-ಸುಖವಿಚಾರಿಸುವವರಿಲ್ಲಾ...ಆಸೆ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವವರಿಲ್ಲಾ...ಅಖಂಡ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯಯಿಂದ ನಮಗೆ ಬೇಸರವಾಗಿದೆ.ಮನಸ್ಸು ಮನೋಲಹರಿಗಾಗಿ ತಹತಹಿಸುತ್ತಿದೆ..ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಪವತಿಯಾದ ಕನ್ಯೆ ಇದ್ದರೆ ನೋಡಿರಯ್ಯ,ಕಾಂತಯೋಗ ನನಗೀಗ ಬೇಕಯ್ಯಾ(ರಂಗನಾಥರಾವ್.ಜಿ.ಎನ್.೧೯೮೭ ಪುಟ:೧೧)ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ನಾಗರಾಜ ಒಂಟಿಯಾಗುವುದು,ಪತ್ನಿಹೀನನಾದ ಗಣೇಶನ ಕನಸುಗಳೆಲ್ಲಾ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿ ಅವನ ಬಯಕೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ ಅವರ ಬೆನಕನಕರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೆನಕ ಜಂಗಮನೊಬ್ಬನ ಮೋಸಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿಬಿಡುವ ನಿಸಹಾಯಕ ವ್ಯಕ್ತಿ.ಊರಗೌಡನ ಮಗನಾದ ಮಲ್ಲೇಗೌಡನಿ ಬಸವಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸಿದ ಜಂಗಮ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುವ ಸಲುವಾಗಿ, ಊರಕೆರೆಗೆ ನೀರು ಬರಬೇಕಾದರೆ ಗೌಡತಿ(ಬಸವಿ)ಯಿಂದ ಪೂಜೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.ಊರಕೆರೆಯ ಜಲದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗಣೇಶನನ್ನೇ ಬೋಚುಕಲ್ಲುಮಾಡಿ ಸಿಕ್ಕಸಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ.ಜಲದ ಕಣ್ಣಿಂದ ಅವನನ್ನು ಕಿತ್ತು ಬಿಸಾಕಿದಾಗ ಸೂತ್ರಧಾರನೊಡನೆ ಅವನಾಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ'ಒಂದೂರಿನ

ಗೌಡನ್ನ ನಂಗೆ ಒಕ್ಕಲು ಮಾಡಿದ.ನನ್ನ ಹೆಸರಿನಗೊಂದು ಕೆರೆಮಾಡ್ಸೀ ಅಂತ ಗೌಡನ್ನ ಗಿಡ ಹತ್ತಿಸಿದ.ಆದ ಕೆರೆ ಜಲದ ಕಣ್ಣಿಗೆ ನನ್ನ ಕಲ್ಲುಮಾಡಿ ತುರಿಕಿ..ನನ್ನ ಗದ್ದಿಗೇ ಮ್ಯಾಲೆ...ಗೌಡನ...ಸೊಸೇನ...(ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ ೧೯೯೬ ಪುಟ:೬೪)ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೆ ವರವೆಂಬ ಶಾಪಕೊಟ್ಟು ಹೋಗುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಗಣಪತಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕರಾಳತೆಯನ್ನು ವಿಂಡಬಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ನಿರೂಪಕ/ ಭಾಗವತ/ ಸೂತ್ರಧಾರಿ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಕತೆಗಾರ ಒಟ್ಟು ಕತೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಂತಿದ್ದು, ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಜೋಡಿಸುವ ಜವಬ್ದಾರಿವುಳ್ಳವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟರ ಅಂತರವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಭಾಗವಂತರು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಕಥೆಯ ಚಾಲನೆಗೆ ಕಾರಣರಾಗುವುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ್ದನ್ನು ಶ್ರವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಯಪಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟು ಕತೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರ ಇವನೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಕಥೆಯ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಅರಿತವನಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇಚ್ಛೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಿಸುವ-ಕುಗ್ಗಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನಾಗಿ, ನೀಲಗಾರನಾಗಿ, ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ, ಭಾಗವತನಾಗಿ ಈ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮತ್ತು ಮೇಳದ ಕೆಲಸಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾದವರು. ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ತಂತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿತ್ತು ಹಾಗೂ ಇಬ್ಬರ ಸಹಭಾಗಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಈ ತಂತ್ರ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿತ್ತು.

ವಸ್ತು ವಿಷಯದ ತಲ್ಲೀನತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು ಎನ್ನುವ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಗವತ-ಸೂತ್ರಧಾರ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಸ್ತು-ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಾಟಕಕಾರನ ನಿಲುವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಈ ನಿರೂಪಕನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಪಾತ್ರ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ

ಭಾಗವತನ ಪಾತ್ರ ಕೃತಿಕಾರನ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಸಾಧನೆಯಾಯಿತು ಮತ್ತು ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ತಂತ್ರ ಸಮರ್ಥವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಮೇಳ

ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದದ್ದು ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಗುಣವನ್ನು ತುಂಬುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಸಿಕ್ಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ಬರೆದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ನಟರ ಬಾಯಿಂದ ಹೇಳಿಸುವುದು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿತ್ತು. ವಸ್ತುವಿನ ಸಂವಹನಶೀಲತೆಗೆ ಮಾತಿನಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಮೇಳ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಇಚ್ಛೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಸುವ ಮತ್ತು ಅವರೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಆದವು. ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಳು ಕತೆಯ ಬಂಧ ಕೆಡದಾಗೆ ನಟರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಠ್ಯವೇ ಆ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಕೆಲಸ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸುಶ್ರಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ಮತ್ತು ಕಥೆಯ ಚಾಲನೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. 'ಹಾವು ಹರಿದಾಡುತಾವ' ಎನ್ನುವ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳು ಆಯಾಯ ಕತೆಯ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಮಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಈ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲ. 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟುಗಳಿಗೂ ಆಯಾಯ ಸಂದರ್ಭ-ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಣೀಯವೆನಿಸುವ ಜನಪದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಮೇಳದ ಮೂಲಕ ಹಾಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ. ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಗಾಯಕರಾದ ನೀಲಗಾರರು, ದೇವರಗುಡ್ಡರು ಹಾಡುವ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯೋಗಾನರಸಿಂಹ ಅವರು ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅನೇಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಟ್ಟುಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹೀಗೆ ಬಳಕೆಯಾದ ಮಟ್ಟುಗಳಿಗೂ ಕಥಾ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಪಾತ್ರ ಸೋತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಮಾತ್ರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' 'ಹಯವದನ' ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಜನಪದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಆಯಾಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದವು. ಡಾ. ಕಂಬಾರರು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕ ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶನಕೊಂಡಾಗ ತಾವೇ ಮೇಳದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಧಾನ ಗಾಯಕರಾಗಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹಾಡಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ

ಮೇಳದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ಇವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸಿದ ಶಿವಾಪುರದ ಗುರುಸಿದ್ದಪ್ಪ ಸೊಂಟಿನವರ, ಬಸವಣ್ಣಿ ಕಬಾಡಗಿಯವರು ಜನಪದ ಗಾಯಕರಾಗಿ ನುರಿತವರಾಗಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಾದ ನಾಟಕವಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಳ ಒಂದು ಸಮರ್ಥ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಅಂಶವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

ರಾಜ

ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರಾಜನ ಪಾತ್ರ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ರಾಜ ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಗಳ ದ್ವಂದವನ್ನು ಅರಿಯದೇ ಅನೇಕ ತಲ್ಲಣಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ವಿಫಲ ನಾಯಕ. ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಕಥೆಯಲ್ಲ ಶಿವನಾಗದೇವ(ರಾಜ)ನ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವಾದರೂ ಅವನು ನಾಯಕನಾಗಿ ವಿಫಲವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸೀಳಿದ ದೇಹದಿಂದಲೇ ಬರುವ ಕಾಳಿಂಗ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ರಾಜ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಅರಿಯದವನಾಗಿ ವಿಫಲತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಸತ್ಯದ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸುವವ. ನಾಟಕ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿಂಗ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆಯಿಂದ ಪಡೆದ ಮಗುವನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೆ ನಡೆಯುವ ದ್ವಂದ್ವಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ರಾಜನಿಗೆ ಜಯವಾದರು ಅವನು ತಾನು ಸೀಳಿಕೊಂಡದರ ಬಗ್ಗೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುವ ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ಮಗು ಸೀಳಿಕೊಳ್ಳದಾಗೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಅವನ ಆಶಯದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶರ 'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶ್ರವಣದೊರೆ ಜನಪದ ಕತೆಯ ಶ್ರವಣ ದೊರೆಗಷ್ಟೇ ಉಳಿಯದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕೌರ್ಯ, ಆಧುನಿಕತೆಯ ಭೀಕರದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ರಾಜ 'ಪ್ರಜಾ ಪಾಲಕ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧದ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ'ದ ಶ್ರವಣದೊರೆ ನೆಲೆ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಹೊರಟವನು ಇದು ಒಂದು ಕಡೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಬೆನ್ನತ್ತಿ ಹೋಗಿರುವ ಮನುಷ್ಯ ಈ ಪರಿಸರವನ್ನು ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೇಗೆ ಪರಿಸರದ ನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ದೇಶದ ಸಂಪತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣವನ್ನು, ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಕೌರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜನಪದ ಕತೆಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೋಲಿಕೆಗಿಂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಜನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಸರ್ವಗುಣ ಸಂಪನ್ನನಾಗಿ, ಪ್ರಜಾ ಪಾಲಕನಾಗಿ, ಧೈರ್ಯ, ವೀರತ್ವಗಳ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ರಾಜರು ಕ್ರೂರಿಗಳು, ವಿಫಲ ನಾಯಕರಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಗೌಡ/ಗೌಡತಿ

ಋಷ್ಯಶೃಂಗ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ, ಹುಯ್ಯಾಲೋ ಡಂಗುರವ, ಬೆನಕನ ಕೆರೆ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧಗಳಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡರೆಲ್ಲಾ ಷಂಡರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಊರ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಮೇಲಿನ ಇವರ ಇಚ್ಛೆ ಕಡಿಮೆಯಾದಂತೆ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಗೌಡ ಷಂಡನಾಗಿದ್ದು ಅವನಿಂದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಜೋಕುಮಾರನ ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ ಗೌಡತಿ. ಇದೆಲ್ಲಾ ಲೆಕ್ಕಚಾರಗಳು ತಪ್ಪಿ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಬಸುರಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ಗೌಡ ನುಂಗಲು ತಯಾರಿದ್ದರೆ ಅವನ ಆಸ್ತಿಯಾದ ಗೌಡತಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾಲಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಗೌಡ ನಿರ್ವೀರ್ಯತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಂದೂಕಿನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೌರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ಕ್ರೂರತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಡಾ. ಕಂಬಾರರು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸನ್ನರು ಈ ರೀತಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. "ಅವರ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಗೌಡ ಕ್ರೂರಿ ಹಾಗೂ ಷಂಡ ಗೌಡನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಕೆಳಜಾತಿ ಕಳವರ್ಗಗಳವರು ಧೀರರು ಹಾಗೂ ಫಲವತ್ತಾದ ಮಂದಿ. ಆ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ನೆಲ, ಫಲವತ್ತಿಕೆ, ಉತ್ತುವುದಸು, ಬಿತ್ತುವುದು, ಮಳೆ ಹಾಗೂ ಒಡೆತನ ಇವಿಷ್ಟರಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಐದು ಸಂಗತಿಗಳು ಜೀವ ಸ್ಫುರಿಸಿದರೆ ಕಡೆಯದು ಹೊಸಕಿ ಹಾಕುತ್ತದೆ" (ಪ್ರಸನ್ನ, ೧೯೮೫, ಪು.೩೫) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ ನಾಟಕದ ಗೌಡನು ಸಹ ಇದೇ ತರದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಊರ ಷಂಡಗೌಡ ಶಿವಕ್ಕನನ್ನು ಕೂಡುವ ಮೊದಲ ಬಸ್ಯಾ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಷಂಡಗೌಡನ ವಿಕೃತಕಾಮ ವಿಫಲಗೊಂಡು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಕಾಮದ ವಿಜಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾಟಕಕಾರರೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲಾ ದುಷ್ಟತೆ, ಷಂಡತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೆ ಇದೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೌಡತಿಯರು ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಣ್ಣುತನದ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಗೌಡನ ಪಾತ್ರ ಷಂಡತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಗೌಡತಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳು ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗದಲ್ಲಿ ಬಾಳಗೊಂಡ ಅರಿಯದೇ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕೂಡಿದಾಗ ಬರಗಾಲ ತಪ್ಪಿ ಮಳೆ ಬಂದರೂ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೈತಿಕತೆಯ

ವಿನಾಶದ ವಿಕೃತ ಕಾಮದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೌಡತಿ ಟರಿಯದೇ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಕೂಡಿದರು ಕೊನೆಗೆ ಅವನ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿ ಸಾವಿನಿಂದ ಅವನನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ವಿಫಲಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಬೆನಕನ ಕೆರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಊರ ಬಸವಿಯೇ ಊರಗೌಡನ ಮಗನ ಸೊಸೆಯಾಗಿ ಗೌಡತಿಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಜಂಗಮನ ಸಂಚು ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು ಕೊನೆಗೆ ಅವನ ಕಾಮಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಹೆಣ್ಣು ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಭೋಗದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ.

ಆಚರಣೆ

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಒಂದು ಆಚರಣಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಆಚರಣೆಗಳಿಗೆ ಈತರದ ಜೈವಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವು ಪುನರ್ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಚಣೆಗಳು ಅನೇಕ ಆಶಯಗಳಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಜೋಕುಮಾರನ ಆರಾಧಿಸುವ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಡಾ. ಕಂಬಾರರು ಆಶಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಒಬ್ಬ ಹಳ್ಳಿಯ ಗೌಡನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ವ್ಯಸ್ಥೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಫಲವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಳವರ್ಗದ ಬಸವಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಆ ಶಕ್ತಿ ಮನಗಾಣುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿಯ ಹುಳುವ ಹಕ್ಕನ್ನು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣ ಪಡೆಯಬೇಕು. ಅದರ ಒಡೆತನ ಗೌಡನಿಗಷ್ಟೆ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ.

'ಊಳೋ ರೈತ ಹೊಲದೊಡೆಯನಾಗಲಿ' ಎನ್ನುವ ಸಮಾಜವಾದಿ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಜೋಕುಮಾರನ ಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಆಚರಣೆಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಹಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಳೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಜನ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಬರುವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಾರೆ. ಊರಗೌಡನ ಮಗನ ಆಗಮನದಿಂದ ಮಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಜನಕ್ಕೆ ಅದು ಸುಳ್ಳಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗೌಡನ ಹುಟ್ಟಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರಗಾಲ ನೀಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಳುಕಾಕಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಅದರ ಸಫಲತೆಗೆ ಕಾಯುವ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಮಾಡುವ ಆಚರಣೆಗಳು ನಾಟಕದ ಸಮೃದ್ಧತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಋಷ್ಯಶೃಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದುರಗವ್ವ, ದಿಟ್ಟಾದೇವಿ, ಯಕ್ಷಿಣಿ, ಕಣಿ ಹೇಳುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಂದೊಂದು ಆಚರಣಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಡಾ. ಕಂಬಾರರು ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅನೇಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇವುಗಳ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಅರ್ಥ ಚಿಂತನೆಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು.

‘ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಮತ್ತು ನಾಗಮಂಡಲ’ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ‘ನಾಗದಿವ್ಯ’ದ ಆಚರಣೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ನಂಬಿಕೆ ಆಚರಣೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ತರ್ಕ ಜನಪದ ಕತೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ‘ನಾಗದಿವ್ಯ’ ಒಂದು ಆಚರಣೆಯಾಗಿ ಕಂಡರು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ತರ್ಕ ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯೊಳಗಿರುವ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗೇ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ತಾವು ಮಾಡುವ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತರ್ಕ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುವವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ‘ನಾಗದಿವ್ಯ’ದ ಆಚರಣೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿವನಾಗದೇವ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಮಡಿಕೆಯೊಳಗಿಟ್ಟು ಪುಷ್ಪರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಊಳಿಡುವ ಆಚರಣೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಮೂಲ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಆಧುನಿವಾದ ಆಚರಣೆಯೊಂದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇತರ ಜನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇಹವನ್ನು ಸೀಳಿಕೊಳ್ಳುವ ನಂತರ ಅದನ್ನುಮತ್ತೆ ಪಡೆಯಲು ಮಾಡುವ ಅನೇಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಇವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಕ್ಕೆ ಡಾ. ಕಂಬಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಈ ತರದ ಆಚರಣೆಗಳಿಂದ ಹೊಸತರದ ಅರ್ಥಛಾಯೆಗಳು ಉಂಟಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ತರದ ಆಚರಣೆಗಳು ದಿನನಿತ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ, ಚಿಂತಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ತಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳ ನಮ್ಮ ವಿಸ್ಮೃತಿಯನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಚರಣೆಗಳು ಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಎಚ್ಚರಗಳು ಸಂವಹನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸತ್ತು ಹೋಗಿದ್ದ ದೊಡ್ಡಮ್ಮತಾಯಿಯನ್ನು ಬದುಕಿಸಿ ರಾಚಪ್ಪಾಜಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡುವ ಆಚರಣೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಾವನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಆಚರಣೆಯಂತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಸರ್ಪ

ನಾಗಮಂಡಲ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ, ಹಾವುಹೊಕ್ಕ ಮನೆಗಳು, ಹಾವು ಹರಿದಾಡುತಾವ ಎಂಬ ಈ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ಪದ ಪಾತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಹಾವುಹೊಕ್ಕಮನೆಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾವು ‘ಸಂಪತ್ತಿನ’ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಉಳಿದ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾವು ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ.

ಜನಪದರು ನಾಗನನ್ನು ದೈವದ ಸಂಕೇತವೆಂದು ನಂಬಿದವರು ನಾಗಮಂಡಲ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಜನಪದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ಪ ವಿವಾಹಿತ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕೂಡುವುದು ಅಪಾವಿತ್ಕ್ರ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಹೆಂಡತಿಯಿದ್ದು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸೂಳೆಯನ್ನು ಅರಸಿಹೋಗುವ ಗಂಡನಷ್ಟೇ ಅವಳಿಗೂ ತನ್ನ ಸಂಸಾರವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಕ್ಕು ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಗಪ್ಪ ಈ ವಿಘಟಿತ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಹಾರದ ಆಶಯವಾಗಷ್ಟೆ ಬರುತ್ತಾನೆ.ದೈವದ ಸಂಕೇತವಾದ್ದರಿಂದ ದೇಹವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಅವನಿಗಿದೆ.ಆದ್ದರಿಂದ ತಾನು ಕೂಡಿದ ಹೆಣ್ಣಿನಿಂದ ಪಡೆದ ಮಗುವಿನಿಂದ ದೇಹ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಆಚರಣೆಯು ಬರುತ್ತದೆ.

೧೦. ಉಪಸಂಹಾರ

ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದೇ ನಾಟಕಗಳಿಂದ. ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಆಯಾ ದೇಶ ಕಾಲದ ಪುರಾಣಗಳು, ಮಹಾ ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಪುರಾಣ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳು ಆದಿಮ ಕಾಲದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಜೀವ ಪರವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ರವಾನಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗಿರುವ ವಿಕಾಸಶೀಲತೆಗಳು, ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದವು. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಸಮಷ್ಠಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೊತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆ ತನ್ನ ಸರುಕುಗಳನ್ನು ಖಾಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಸಮಷ್ಠಿ ಅಗಾಧದ ಕಡೆಗೆ ಕೈ ಚಾಚುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲೂ ಆಕಾರವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆ-ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆ ಎರಡರ ಸಂಬಂಧವು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಸೃಷ್ಟಿ ಅಖಂಡತೆಯಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಚರಿತ್ರೆ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡರೆ ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನದಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಲಿಖಿತಾನುಭವದ ಸ್ಪರ್ಶವಿಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ತಲೆತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ಮೌಖಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಈ ಲಿಖಿತ-ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಗಳೆರಡೂ ಏನನ್ನೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದರೂ ಅವು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿಕಸನ ಶೀಲದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹಾಗೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೇ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ನಿರಂತರತೆ ಈ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಭಾರತದಂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿಷ್ಠ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ಸಮಷ್ಠಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಯೂರೋಪಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪ್ರಗತಿಗಳು ಭಾರತವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ತರಹದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಬಲಿಯಾದವರು ವಿದ್ಯಾವಂತ ವರ್ಗದವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನೆಗಳು ಯೂರೋಪಿ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದು ತಮ್ಮ ದೇಶೀಯ ಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿದವು. ಇದನ್ನು ವಸಾಹಾತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭದ 'ವಿಸ್ಮೃತಿ' ಎಂದು

ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಚರ್ಚೆಗಳು ಏನೇ ಇರಲಿ ಈಗಂತೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎಚ್ಚರಗಳು ಉಂಟಾಗಿವೆ. ವಸಾಹಾತು ಸಂದರ್ಭದ ಶಿಕ್ಷಣದ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪಾರಂಪರಿಕ ಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಂತೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ತರಹ ಮರೆವು-(ವಿಸ್ಮೃತಿ) ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಿರಂತರವಾದುದ್ದೇ. ಆದರೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸೃಜನ ಕಲೆಗಳು ಈ ಮರೆವಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅಂಖಿಡವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾದರ ನಡುವೆಯೂ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಕಾವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೆಂದರೆ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಜಾನಪದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ಎನ್ನುವ ಕಂದರದ ಗೆರೆಯನ್ನು ದಾಟಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಟಿ.ವಿ., ಸಿನಿಮಾ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅಬ್ಬರಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಡವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇರುವ ಒಂದೆರಡು ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಗಳು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ದುಬಾರಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಇದರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸರ್ಕಾರಗಳಾಗಲೀ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗಲೀ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉದಾಹರಣೆ ರಂಗಾಯಣದ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪಠ್ಯ ಕ್ರಮವೇ ಇಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದೆ. ಸರ್ಕಾರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರು, ಇತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿ

ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.	೧೯೯೪	ರಂಗಪ್ರಪಂಚ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.	೧೯೮೨	ರಂಗ ಅನ್ವೇಷಣೆ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಅಣ್ಣಯ್ಯಗೌಡ ಎಚ್.ಎಸ್	೧೯೭೮	(ಅನು) ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ	ಮೈಸೂರು
ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ.	೧೯೮೨	ರಿಕ್ತರಂಗಭೂಮಿ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಸಾಗರ
ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ.	೧೯೭೯	ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು	ಬಾಪ್ಕೊ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ.	೧೯೯೨	ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು	ಕ.ವಿ.ಹಂ.	ಹಂಪಿ
ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ.	೧೯೯೩	ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರೀತಿ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಅಶೋಕ ಟಿ.ಪಿ. (ಸಂ)	೧೯೯೩	'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ತಂಬೂರಿ'	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ	೧೯೭೩	ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವಿಚಾರಗಳು	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.	ಬೆಂಗಳೂರು
ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ	೧೯೭೧	ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ	ನಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್	ದೆಹಲಿ
ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ	೧೯೬೮	ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ	ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ	ಮೈಸೂರು
ಆರ್ವೀಯಸ್ ಸುಂದರಂ	೧೯೮೫	ಕರ್ನಾಟಕಾಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮೀಕ್ಷೆ	ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ	೧೯೮೫	'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯನಾಟಕ',	ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ,	ಧಾರವಾಡ
ಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎ.ಆರ್.	೧೯೫೫	ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ	ಮೈಸೂರು
ಗಣಪತಿರಾವ್ ಪಾಂಡೇಶ್ವರ	೧೯೬೭	'ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಲೋಕ'	ಜಿ.ಆರ್.ಪಾಂಡೇಶ್ವರ	ಹೊನ್ನಾವರ
ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ	೧೯೯೨	'ಸಾತತ್ಯ'	ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು	೧೯೯೩	'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ'	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು	೧೯೮೧	'ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆ'	ಅಭಿಜಾತ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ,	ಬೆಂಗಳೂರು
ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್	೧೯೮೯	ನಾಗಮಂಡಲ	ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ	ಧಾರವಾಡ
ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ	೧೯೯೧	ಹಯವದನ	ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ	ಧಾರವಾಡ
ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯಕೆ.ಎಲ್.	೧೯೯೩	'ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವಾದ'	ವಿಶ್ರಾಂತ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು

ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಕೆ.ಎಲ್.	೧೯೯೦	ಪುರಾಣ	ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಕೆ.ಎಲ್.	೧೯೯೦	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪ್ರಜ್ಞೆ	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್	ಬೆಂಗಳೂರು
ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	೧೯೭೩	ಮಾತಾಡು ಲಿಂಗವೇ	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.	ಬೆಂಗಳೂರು
ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	೧೯೭೧	ಋಷ್ಯ ಶೃಂಗ	ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ	ಧಾರವಾಡ
ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	೧೯೯೫	ಕರಿಮಾಯಿ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	೧೯೯೫	ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	೧೯೯೫	ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ	೧೯೬೫	ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ	ಮನ್ವಂತರ(ಳ)ಪ್ರಕಾಶನ	ಧಾರವಾಡ
ಚನ್ನಯ್ಯ ಎಚ್.ಎಂ.	೧೯೮೧	ಹುಯ್ಯಲವೋ ಡಂಗುರವ	ಪುಸ್ತಕ ಚಿಲುಮೆ	ಮೈಸೂರು
ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ ಎಂ.	೧೯೭೭	ಗ್ರಾಮೀಣ		
ಚೆನ್ನಯ್ಯ.ಎಚ್.ಎಂ.	೧೯೭೨	ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ	ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ	ಮೈಸೂರು
ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆ	೧೯೯೪	‘ಕನ್ನಡ ನವ್ಯನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ’	ಕದಂಬ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ ಎಂ.ಎನ್.	೧೯೮೫	‘ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ’	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.	ಬೆಂಗಳೂರು
ನಾಯಕ ಎನ್.ಆರ್.	೧೯೮೨	ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟ ಪರಂಪರೆ	ಜನಪದ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೊನ್ನಾವರ
ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ ಓ.ಎಲ್.	೧೯೯೩	‘ಪುರಾಣ’ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ,	ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ	ಹಂಪಿ
ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ.(ಸಂ)	೧೯೯೧	ಬಹುರೂಪಿ ಸಮಿತಿ	ಪ್ರೊ.ಬಿ.ಸಿ.ಸನ್ಮಾನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ನಾಗಭೂಷಣ ಎ.ಆರ್.(ಸಂ)	೧೯೮೭	‘ನಾಟಕ ರಚನೆ’	ಪರಿಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ	ಶಿವಮೊಗ್ಗ
ನಾಗೇಶ ಬಿ.ಆರ್.	೧೯೯೫	‘ಎದ್ದ ಬಿದ್ದ ತೆರೆಗಳು’	ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ	ಪುತ್ತೂರು
ನಾಗರಾಜ ಡಿ.ಆರ್.	೧೯೮೩	‘ಅಮೃತ ಮತ್ತು ಗರುಡ’	ಪುಸ್ತಕ ಚಂದನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ನಿಂಗಣ್ಣ ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ	೧೯೮೨/೯೧	‘ಜಾನಪದ ಜಯಂತಿ’	ಪೂರ್ಣಿಮಾ ಪ್ರಕಾಶನ,	ಗೋಕಾಕ್
ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯ	೧೯೯೬	ಬೆನಕನಕೆರೆ	ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಪ್ರಸನ್ನ	೧೯೮೫	ನಾಟಕ-ರಂಗಕೃತಿ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಸಾಗರ
ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿ	೧೯೮೬	ಕೇದಗೆ		

ಪಾದೇಕಲ್ಲು ನರಸಿಂಹಭಟ್ಟ	೧೯೮೧	ರಂಗವೈಖರಿ	ನಾರಾಯಣ ಪಾದೇಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟ ಭಾಗವತ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ	ಕರೋವಿಂಡಿ
ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ	೧೯೯೨	ಶಿಷ್ಟ-ಪರಿಶಿಷ್ಟ	ಮದಿಪು ಪ್ರಕಾಶನ,	ಮಂಗಳೂರು
ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ	೧೯೯೭	ಕೂಡುಕಟ್ಟು	ಆನಂದಕಂದ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ	ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿ
ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ	೧೯೮೩	ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಬಯಲಾಟಗಳು	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ	ಧಾರವಾಡ
ಬಾಲುರಾವ್ ಶಾ.	೧೯೬೬	ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ	ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ	ಹೊಸದಿಲ್ಲಿ
ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣ ಶರ್ಮ	೧೯೭೬	'ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ'		
ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ.ಕೆ.	೧೯೮೫	'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ'	ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ.ಕೆ.	೧೯೮೩	ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ	ದಿ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಮಂಜುನಾಥ ಬಿಳಿಗೆರೆ	೧೯೯೩	'ಇದಿಮುಂಡೆ ಮಗಳು'	ಅಪ್ಪಯ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ	ಮೈಸೂರು
ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡಪ(ಸಂ)	೧೯೯೬ -	'ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ'	ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ	ಪುತ್ತೂರು
ಮುನಿಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ಎಲ್. ಹನುಮಂತಯ್ಯ(ಸಂ)	೧೯೯೬	'ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂತರಂಗ ಸಿಜಿಕೆ'	ಹಂದರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ರಂಗನಾಥ.ಕೆ.ಎಚ್.	೧೯೭೮	'ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ'	ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ	ಮೈಸೂರು
ರಾಜೇಂದ್ರ.ಡಿ.ಕೆ.	೧೯೮೦	'ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ'	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈ.ವಿ.ವಿ.	ಮೈಸೂರು
ರಾಘುವೇಂದ್ರ ರಾವ್. ಎಚ್.ಎಸ್.	೧೯೮೭	'ನಿಲುವು'	ಕನ್ನಡ ಸಂಘ ಕ್ರೈಸ್ಟ್ ಕಾಲೇಜ್	ಬೆಂಗಳೂರು
ರಾಮಚಂದ್ರ ಮೂರ್ತಿ. ಎಚ್.ಕೆ.	೧೯೭೮	ಬೆಕ್ಟ್	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈ.ವಿ.ವಿ.	ಮೈಸೂರು
ರಂ.ಶಾ.	೧೯೯೪	'ಸಂತಾನಟ್ಟಿಯಚಂದ್ರಿ'	ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ	ಧಾರವಾಡ
ಲಂಕೇಶ ಪಿ.	೧೯೭೨	ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ	ಬೆಂ.ವಿ.ವಿ.	ಬೆಂಗಳೂರು
ವಿವೇಕ ರೈ.ಬಿ.ಎ.	೧೯೮೫	ಅನ್ವಯಿಕ	ಜಾನಪದ	ಮಂಗಳೂರು
ವೀರಣ್ಣ ದಂಡೆ	೧೯೯೩	ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಪ್ರಜ್ಞೆ	ಕವಿಮಾರ್ಗ ಪ್ರಕಾಶನ,	ಕಲಬುರ್ಗಿ
ವೃಷಭೇಂದ್ರ ಸ್ವಾಮಿ	೧೯೮೨	'ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ'	ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ	ಧಾರವಾಡ

ವೆಂಕಟೇಶ ಇಂದ್ವಾಡಿ	೧೯೯೬	ಧರೆಗೆ ದೊಡ್ಡವರ ಕಥೆ	ವಿಶ್ವಾಲಯ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ	೧೯೬೩	'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ'	ಹರ್ಷ	ಪುತ್ತೂರು
ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ	೧೯೭೪	'ಯಕ್ಷಗಾನ'		
ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ಎಚ್.ಎಸ್.(ಸಂ)	೧೯೯೭	ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಕಂಬಾರ ೬೦	ರಂಗ ನಿರಂತರ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಶಿವಪ್ರಕಾಶ.ಎಚ್.ಎಸ್.	೧೯೯೩	ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ	ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಶಿವಪ್ರಕಾಶ.ಎಚ್.ಎಸ್.	೧೯೯೨	'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ'	ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಶಿವಪ್ರಕಾಶ.ಎಚ್.ಎಸ್.	೧೯೯೫	'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ'	ಬೆಳ್ಳಿಚುಕ್ಕಿ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್	ಮೈಸೂರು
ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪಜಿ.ಎಸ್.(ಸಂ)	೧೯೭೩	ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ	ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಶಾಮರಾಯ ತ.ಸು.	೧೯೬೨	'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'	ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್	ಮೈಸೂರು
ಶ್ರೀರಂಗ	೧೯೮೩	ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು	ಬೆಂಗಳೂರು
ಶ್ರೀರಂಗ	೧೯೮೩	ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಗ್ರಹ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಶ್ರೀರಂಗ	೧೯೮೨	ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಟ	ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ	ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಶ್ರೀರಂಗ	೧೯೬೮	'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಸ್ಯೆ'	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈ.ವಿ.ವಿ.	ಮೈಸೂರು
ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರು	೧೯೭೪	ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ		
ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್‌ಎಲ್.ಎಸ್.	೧೯೮೪	ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ	ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ	೧೯೭೫	'ರಂಗ'	ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ	ಮೈಸೂರು
ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ		ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ನೆನ್ನೆ-ಇಂದು-ನಾಳೆ	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈ.ವಿ.ವಿ	ಮೈಸೂರು
ಸುಶೀಲಾ ಪಿ.ಉಪಾಧ್ಯಾಯ	೧೯೮೯	'ಜನಪದ ಆರಾಧನೆ ಮತ್ತು ರಂಗಕಲೆ'	ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜನಪದ ರಂಗ ಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ	ಉಡುಪಿ
ಸುಂಕಾಪುರ.ಎಂ.ಎಸ್.(ಸಂ)	೧೯೭೬	ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ	ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ	ಧಾರವಾಡ
ಸುಂಕಾಪುರ.ಎಂ.ಎಸ್.(ಸಂ)	೧೯೭೮	'ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ'	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ	ಧಾರವಾಡ
ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್.	೧೯೭೮	ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಸಂದಾನ	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕ.ವಿ.ವಿ.	ಧಾರವಾಡ

ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ.ಎಸ್.	೧೯೭೨	'ಕನ್ನಡ ಬಯಲಾಟ'	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕ.ವಿ.ವಿ.	ಧಾರವಾಡ
ಸುರೇಶ.ಬಿ.	೧೯೯೬	ಷಾ ಪುರದ ಸೀನಿಂಗಿ-ಸತ್ಯ	ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ	ಬೆಂಗಳೂರು
ಹರಿದಾಸ ಭಟ್ಟ.ರು.ಶಿ.	೧೯೭೮	ಸಮಗ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ	ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್	ಮೈಸೂರು
ಹಂಪ ನಾಗರಾಜಯ್ಯ	೧೯೮೨	'ಜಾನಪದ ಅಧ್ಯಯನವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣ'	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು	ಬೆಂಗಳೂರು
ಹಂಪ ನಾಗರಾಜಯ್ಯ	೧೯೮೨	ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು	ಬೆಂಗಳೂರು
ಹೂಲಿಶೇಖರ	೧೯೮೫	ಹಾವು ಹರಿದಾಡುತಾವ	ಅನನ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ	ಧಾರವಾಡ
ಹೊಸೂರು ಮುನಿಸ್ವಾಮಪ್ಪ	೧೯೯೩	'ನಟುವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'	ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ	ಬೆಂಗಳೂರು
ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು	೧೯೭೪	ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು ಇಂದು	ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕ.ವಿ.ವಿ.	ಧಾರವಾಡ
Hauser, Arnold	೧೯೫೧	The Social History of Art(೪ vols) London; Routledage & Kegan Paul		
K.H. Ranghanath	೧೯೬೦	The Karnataka Theater		
John Russell Tailor	೧೯೬೬	The Penguin Dcitionery of Theater		